

# XANADU

Collana diretta da  
Franco Prono e Steve Della Casa

## COMITATO SCIENTIFICO

Roberto Campari (Università di Parma)

Steve Della Casa (Critico cinematografico)

Jean A. Gili (Università Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Fabrizio Liberti (Critico cinematografico)

Franco Prono (Università di Torino)

Marco Toscano (Direttore di «Duellanti»)

GIULIA MUGGEO

# MARCELLO MASTROIANNI

ECHI E RISCRIITTURE DI UN ATTORE



BONANNO EDITORE

ISBN 978-88-6318-124-1

*Proprietà artistiche e letterarie riservate*

Copyright © 2017 - Gruppo Editoriale Bonanno s.r.l.  
Acireale - Roma

[www.gebonanno.com](http://www.gebonanno.com)  
[gebonanno@gmail.com](mailto:gebonanno@gmail.com)

## INDICE

Prefazione di <i>Giulia Carluccio</i>	pag. 7
Introduzione	” 9
I. «UNO COME NOI»	” 17
1.1. Gli albori: il corpo assemblato di Mastroianni	” 19
1.2. “Piacere alle donne ma come si fa? Quest’aria indolente di furbo innocente che effetto farà?”	” 29
II. UN SODALIZIO ALL’ITALIANA	” 41
2.1. Nascita di una citazione	” 45
2.2. Riproposizioni e riscritture del duo Mastroianni-Loren	” 58
III. LE (DOLCI) VITE DI MARCELLO	” 73
3.1. Memorie oniriche e fasmidi	” 81
3.2. Riferimenti coevi e set «parassitari»	” 87
3.3. Mascolinità dimezzate e competizioni allo specchio	” 94
IV. I SOLITI MOSTRI VENT’ANNI DOPO	” 101
4.1. Federico Fellini, Ettore Scola. I nostalgici anni Ottanta	” 104
Bibliografia	” 121
Filmografia	” 129

Desidero ringraziare Giulia Carluccio e Franco Prono per aver reso possibile la pubblicazione della mia tesi. A Giulia Carluccio va in particolare tutta la mia riconoscenza e gratitudine per aver seguito il mio percorso universitario fin dal principio. A lei, a tutti i ricevimenti al VI piano di Palazzo Nuovo e a tutte le occasioni di confronto (passate, presenti e future) sono dedicate le pagine di questo libro.

Un grazie ai miei genitori, senza i quali non avrei potuto frequentare aule, biblioteche e corridoi dell'Università. Un grazie speciale a Gabriele, che in uno di quei corridoi mi ha detto "ciao".

## PREFAZIONE

### MARCELLO MASTROIANNI, O “DELLA NOSTALGIA”

*Giulia Carluccio*

Non è certo scarsa la bibliografia su Mastroianni, specie in riferimento ai contributi apparsi in concomitanza nel decennale e poi del ventennale dalla morte dell'attore avvenuta del 1996. Alla saggistica di impostazione biografica e alle disamine critiche si sono via via aggiunti volumi editi in occasione di mostre o di altre manifestazioni, nonché diversi documentari. Una mappa ragionata di questi contributi, sia pur sintetica, si trova nell'introduzione del presente volume e ne costituisce evidentemente la premessa. Tuttavia, va rilevato come, in ambito di studi accademici, l'interesse per la figura di Mastroianni, nei molteplici aspetti che a questa figura possono essere connessi (l'attore, il divo, l'icona) ha solo recentemente occasionato analisi e riflessioni approfondite.

Se il saggio della studiosa statunitense Jackie Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*<sup>1</sup>, del 2004, aveva prepotentemente e suggestivamente messo in discussione il luogo comune del *latin lover* (sullo sfondo della storia del cinema italiano guardato anche attraverso la lente dei *cultural* e *gender studies*), gli studi italiani di ambito più propriamente accademico hanno avuto nuovo impulso solo negli ultimi anni, anche in riferimento al Convegno Internazionale di Studi *Marcello Mastroianni. Italian Style, International Icon*, organizzato dal “Centro Ricerche sull'Attore e il Divismo” dell'Università di Torino nel 2014 (e di cui sono in preparazione gli atti). I numerosi studiosi intervenuti al colloquio torinese avevano, in quell'occasione, offerto un quadro complessivo del

---

<sup>1</sup> J. Reich, *Beyond The latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema*, Indiana University Press, 2004.

recente stato degli studi sull'attore, contribuendo naturalmente ad arricchirlo e stimolarlo attraverso approcci molteplici, affrontando aspetti e momenti differenti della carriera di Mastroianni (anche in prospettiva intermediale), ricostruendone la ricezione ed evidenziandone i collegamenti e le ricadute su vari ambiti interdisciplinari (come la moda, il fumetto ecc.). Se le direzioni di lavoro e i risultati emersi nelle giornate convegnistiche avevano consentito dunque un'ampia ricognizione e riflessione sull'attore, la prospettiva della ricerca di Giulia Muggeo (avviata proprio in quel periodo come tesi di Laurea Magistrale e oggi confluita in questo volume), viene ad aggiornare ulteriormente il panorama degli studi sull'attore, offrendo un percorso di analisi del tutto originale e fertile per ri-pensare ancora la figura dell'attore. L'impostazione del lavoro della giovane studiosa parte dalla constatazione della presenza costante di un elemento nostalgico nell'immagine del divo proposta da molti studi e ricostruzioni della sua personalità professionale (e non solo). A partire da questa chiave, l'approccio di Muggeo ne decodifica il senso attraverso l'attenta individuazione, all'interno della galleria di interpretazioni di Mastroianni, di una tendenza alle riscritture, alle riprese, alle citazioni, a un continuo effetto di eco, che vengono decostruiti, nell'analisi, sia a livello di recitazione che a livello dei personaggi interpretati. In questo quadro, cioè, il corpo-citazione di Mastroianni viene indagato sia nell'auto-scrittura e riscrittura di sé messa in scena dall'attore, attraverso le sue specifiche modalità performative, sia nella definizione dei ruoli ricoperti, nel contesto della storia del cinema, soprattutto italiano, popolare e d'autore, a partire dagli anni Cinquanta sino ai primi Novanta. In questa disamina emerge con particolare originalità l'analisi dei duetti con Sophia Loren, luogo tipico e vero e proprio corpus autonomo nella filmografia dell'attore, dove gli echi e le citazioni divengono elementi funzionali all'intera definizione dei personaggi interpretati, come meravigliosamente accade, infine, nella summa altmaniana di *Prêt-à-porter*, del 1993.

Con intelligenza e precisa scelta di approccio, dunque, il saggio che segue reinterpreta Mastroianni, ricostruendone un'identità d'attore pregnante e stratificata, dentro, ma anche ben oltre, il luogo comune della nostalgia.



## INTRODUZIONE

In un'intervista contenuta all'interno del documentario *Mi ricordo, sì io mi ricordo* (A. M. Tatò, 1997) Marcello Mastroianni rievoca l'incontro avvenuto con il regista newyorchese Martin Scorsese:

Fummo invitati da Scorsese, famoso regista americano: alle pareti della sua villa non c'erano quadri, ma solo manifesti di film italiani. Pieno, pieno di manifesti, come una carta da parati! E su tutto dominava quello del *Gattopardo* di Visconti. A un certo punto Scorsese mi domanda: «Che film è questo?» Era un manifesto tutto bianco, con due segni neri, senza nomi né altro. Non immaginavo che film fosse. «È *Divorzio all'italiana* in Polonia», spiegò Scorsese: quei segni neri erano due baffetti in campo totalmente bianco.<sup>2</sup>

Dal ricordo qui evocato emerge in tutta la sua criticità un aspetto fondamentale, nonché la motivazione principale che ci ha spinto – seppur senza alcuna pretesa di completezza – a rileggere e a riconsiderare sotto una nuova ottica la carriera cinematografica di Marcello Mastroianni. I due tratti neri su sfondo bianco nei quali lo stesso attore stenta ad immedesimarsi portano fino all'estremo eccesso l'idea di un volto stereotipato che «non ha né presente, né passato, né futuro, perché è un tempo di posa e, per così dire, una pausa del tempo».<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Le interviste presenti nel documentario sono reperibili anche in F. Tatò (a cura di), *Mi ricordo, sì io mi ricordo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997, p. 55. Non avendo trovato corrispondenza tra i manifesti polacchi e il ricordo qui riportato, riteniamo che con molta probabilità l'attore si riferisca al manifesto di *Divorzio* che trovò diffusione in quella che allora era la Repubblica Cecoslovacca. Nella estrema stilizzazione del manifesto cui accenna Mastroianni nel suo ricordo, si può notare come l'unico carattere in grado di emergere, l'unico vero tratto distintivo in grado di conferire significato e unicità all'immagine, sia quello relativo al tic ideato dall'attore stesso nell'interpretazione del barone Cefalù. Dal disegno è infatti possibile scorgere quel movimento dell'angolo del labbro che Marcello Mastroianni “prese in prestito” dal regista Pietro Germi e che fu alla base della caratterizzazione del protagonista del film.

<sup>3</sup> R. Vaneigem, *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Vallecchi, Firenze, 1973, p. 124.

Al momento dell'uscita in sala di *Divorzio all'italiana* (P. Germi, 1961), l'attore di Fontana Liri ha alle spalle numerose interpretazioni cinematografiche, ma sono numericamente esigue quelle che lo vedono protagonista. Nella prima metà degli anni Cinquanta, anche attraverso i ruoli di semplice comparsa, il personaggio-Mastroianni sembra costruirsi e autodeterminarsi secondo gli schemi ben collaudati del cinema italiano coevo, schemi che nella maggior parte dei casi lo vedono vestire i panni di quello che potremmo semplicisticamente definire *bravo ragazzo*. Nella seconda metà degli anni Cinquanta i personaggi interpretati da Mastroianni sembrano poi evolvere e integrare sfumature e ambiguità fino ad allora trascurate, ma è senza dubbio con *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), sotto la guida del regista riminese, che l'attore esplora modalità recitative e interpretative inconsuete. Ancora oggi, infatti, l'immagine dell'attore viene spesso plasmata sull'ideale calco del protagonista della *Dolce vita* Marcello Rubini e i gesti, le posture, i vezzi del personaggio – secondo pratiche ormai ampiamente consolidate e analizzate<sup>4</sup> – vengono sovente a coincidere con quelli dell'attore.<sup>5</sup>

Come viene spesso ricordato nelle numerose biografie esistenti, fu Mastroianni stesso, in tempi non sospetti, a percepire prontamente rischi ed effetti messi in atto dall'operazione felliniana; il ruolo ne *Il bell'Antonio* (M. Bolognini, 1960) prima e del barone Cefalù nel film di Germi poi, dovevano pertanto rappresentare una eloquente evasione dell'attore da tale costrizione. Nonostante i numerosi sforzi (o probabilmente proprio a causa di questi ultimi) e per quanto Marcello Mastroianni abbia tentato lungo l'intera carriera di sfatare o quantomeno problematizzare il mito che gli era stato attribuito, di smarcarsi da un ruolo fisso

---

<sup>4</sup> Richard Dyer descrive l'immagine divistica come “configurazione complessa di segni visivi, verbali e auratici” nella quale convivono e coesistono tre livelli: la star, l'attore e il personaggio. Cfr. R. Dyer, *Star*, trad. it. di C. Capetta, D. Paggiano, A. Verze, Kaplan, Torino, 2003.

<sup>5</sup> L'intervento proposto da Jacqueline Reich nel corso del Convegno Internazionale di Studi *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale. Italian Style, International Icon* si soffermava sulle modalità di costruzione e diffusione dell'immagine divistica di Mastroianni attraverso social network come Pinterest, Instagram o Facebook. L'intervento, dall'eloquente titolo *Mastroianni's Ghost*, è stato successivamente aggiornato e proposto nel dicembre 2016 alla giornata di studi bolognese *Celebrities and Cultural Industries. Fim, Fashion, Music, Publicity* curata da Sara Casoli, Marta Martina, Roy Menarini, Antonella Mascio e Sara Pesce.

e immutabile, dalle numerose interpretazioni dell'attore emerge ugualmente una forza opposta; una forza che ha più o meno sotterraneamente assecondato e sostenuto l'immutabilità e la fissità, la riproposizione e ripetizione di un preciso modello. Del resto la costanza e l'immobilità sono caratteristiche fondanti del mito del *Latin Lover*, ed è proprio contro tale modello, come vedremo nelle pagine che seguiranno, che l'attore di Fontana Liri ha dovuto lungamente scontrarsi.<sup>6</sup>

Lungi dall'essere una esaustiva panoramica della sfaccettata e prolifica carriera dell'attore di Fontana Liri, questo testo<sup>7</sup> si propone piuttosto di osservare alcune delle interpretazioni a nostro avviso più significative e *utili* alla comprensione e alla determinazione del percorso *circolare* di Marcello Mastroianni. Un percorso che, come si è detto, vive e si alimenta grazie alla ripetizione e riproposizione di pose, modalità recitative, gesti, ruoli. Partendo dai primi anni Cinquanta, attraverso la lettura di film come *Domenica d'agosto* (L. Emmer, 1950) e *Le ragazze di Piazza di Spagna* (L. Emmer, 1952), fino ad arrivare alle ultime interpretazioni tra anni Ottanta e Novanta in film come *La Terrazza* (E. Scola, 1980), *Intervista* (F. Fellini, 1987) o *Prêt-à-porter* (R. Altman, 1993), tenteremo dunque di analizzare la presenza di Mastroianni in quanto *corpo-citazione*, come *riattualizzatore di epoche passate*,<sup>8</sup> valutando infine le implicazioni che tali riproposizioni innescano nel contesto culturale di riferimento.

La figura di Marcello Mastroianni, così variegata e ricca di connessioni con il cinema popolare<sup>9</sup> e di genere, con il cinema

---

<sup>6</sup> Giannino Malossi definisce la banalità del latin lover come quella «totale mancanza di intravedere altre possibilità di ruoli se non quelli in cui lui [il latin lover] ha una parte immutabile, mentre tutto cambia». G. Malossi, *Avvertenza. Banalità del latin lover*, in *Latin Lover. A sud della passione*, Edizioni Charta, Milano, 1996, p. 19.

<sup>7</sup> Le pagine che seguono sono la rielaborazione della tesi magistrale che porta lo stesso nome del presente testo. La tesi è stata discussa nel marzo 2015.

<sup>8</sup> Cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>9</sup> Negli ultimi anni il cinema popolare italiano è stato al centro dell'interesse di numerosi studi scientifici. Tale spinta giunta dall'estero ed esportata successivamente in territorio nostrano ha avuto, tra i tanti meriti, quello di spostare l'attenzione su personalità attoriali poco o per nulla considerate. Oltre agli scritti antesignani di Stephen Gundle citiamo lo studio di Giacomo Manzoli e in particolare le pagine dedicate alla figura di Lando Buzzanca e Paolo Villaggio, Cfr. G. Manzoli, *Da Ercole*

d'autore e con la commedia, ci sembra uno dei casi più interessanti tra quelli recentemente presi in considerazione dagli studi scientifici. Con il Convegno Internazionale di Studi *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale. Italian Style, International Icon*,<sup>10</sup> attraverso i numerosi interventi si è dato risalto proprio a tale peculiarità dell'attore. Quest'ultimo ha dato modo di esplorare gli ambiti più svariati (il cinema, il teatro, la televisione, la moda ecc.) ed è stato avvicinato e analizzato con le metodologie e gli approcci più disparati.<sup>11</sup>

Oltre agli interventi che hanno animato il convegno torinese, l'unico studio scientifico che ad oggi ha preso in analisi la figura di Marcello Mastroianni è quello di Jacqueline Reich. *Beyond the Latin lover*<sup>12</sup> ripercorre la carriera dell'attore dagli esordi fino agli ultimi anni di attività, soffermandosi in particolare su alcune tematiche fondamentali che interessano l'attore. Centrale è ad esempio la tematica della mascolinità italiana, vista e analizzata nelle sue diverse sfaccettature – da *Divorzio all'Italiana* a *Il bell'Antonio* e *La dolce vita* –, ma viene dato particolare rilievo anche al rapporto tra Federico Fellini e Mastroianni o alla lunga e prolifica collaborazione di quest'ultimo con l'attrice Sophia Loren.

---

a Fantozzi. *Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci editore, Roma, 2012. Ricordiamo inoltre il contributo di Alan O' Leary sul fenomeno del cinepanettone e sui suoi protagonisti, A. O' Leary, *Fenomenologia del cinepanettone*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013. Più recente è il contributo di Jacqueline Reich e Catherine O' Rawe con il loro *Divi*, testo che non prende in analisi unicamente il cinema popolare italiano ma che si sofferma ugualmente su molte delle personalità attoriali che lo hanno animato o lo animano tuttora. La carrellata proposta dalle due studiose è lunga e variegata, da Vittorio De Sica, Alberto Sordi, Marcello Mastroianni a Roberto Benigni, Carlo Verdone, Riccardo Scamarcio. Cfr. J. Reich, C. O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma, 2015. Centrale in tale discorso è anche il numero di "Bianco&Nero" curato da Giulia Carluccio e Andrea Minuz dedicato allo stardom nell'Italia contemporanea. G. Carluccio, A. Minuz (a cura di), *Lo "stardom" nel cinema italiano contemporaneo*, "Bianco&Nero", 581, Carocci, CSC, 2015.

<sup>10</sup> Il convegno, organizzato dal CRAD in collaborazione con l'Università di Torino, si è svolto nelle giornate tra il 5 e l'8 novembre 2014 ed è stato curato da Giulia Carluccio e Mariapaola Pierini.

<sup>11</sup> Ricordiamo, tra i numerosi interventi, i panel dedicati allo stardom, ai generi e all'identità, ma anche alla moda e allo stile, alla ricezione e alla recitazione.

<sup>12</sup> J. Reich, *Beyond the latin lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2005.

Oltre allo studio scientifico di Reich sono numerose e degne di nota le biografie dedicate all'attore di Fontana Liri. A tale proposito è interessante notare un comune approccio adoperato dagli autori dei testi biografici nonché dai registi degli svariati documentari dedicati a Marcello Mastroianni, un approccio che ha senz'altro influenzato la ricezione odierna dell'attore e che ha avuto forti implicazioni nella costruzione e diffusione dell'immaginario ad esso legato. Osservando in particolare le biografie è possibile notare alcune precise ricorrenze. Ne sono esempi la comune ed esplicita tendenza ad affrontare e raccontare la figura di Marcello Mastroianni in chiave nostalgica, l'assidua e a tratti inadeguata associazione tra la vita privata e professionale dell'attore o ancora il concetto di una bella o "dolce vita" e più in generale la costante ambiguità tra vita reale e riferimenti a personaggi fittizi, infine il persistente rimando al mito di Casanova (o del Latin Lover) e le frequenti immagini mortifere ad esso legate. Esempiare in tal senso è l'incipit del libro di Enzo Biagi, il quale pone in epigrafe tre citazioni particolarmente significative: "Cosa è rimasto del Casanova giovane, bello e felice?" tratta da *Il ritorno del Casanova* di Arthur Schnitzler, "L'uomo non è vecchio fin che i rimpianti non prendono il posto dei sogni" di John Barrymore e in ultimo "La felicità è tutta nel passato" tratto da *Le ultime lune* di Furio Bordon.

I recenti contributi di Jean Gili<sup>13</sup>, Marcello Seregni<sup>14</sup> e Pascal Schembri<sup>15</sup> escono in occasione del ventennale della scomparsa dell'attore di Fontana Liri, il testo di Matilde Hochkofler edito da Gremese rielabora e riedita interviste e considerazioni in occasione del decennale,<sup>16</sup> mentre le biografie di Costanzo Costantini e di Enzo Biagi<sup>17</sup> vengono pubblicate nel 1996, anno della morte di Mastroianni. La componente nostalgica e mortifera, già insita

---

<sup>13</sup> J. Gili, *Marcello Mastroianni*, Edition de la Martinière, Paris, 2016.

<sup>14</sup> M. Seregni (a cura di), *Marcello Mastroianni. Un uomo al cinema*, Edizioni Clichy, Firenze, 2016.

<sup>15</sup> P. Schembri, *Marcello Mastroianni. Lo spessore della trasparenza*, Edizioni Sabinæ, Roma, 2016.

<sup>16</sup> M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese Editore, Roma, 2006. Il libro ripropone le interviste rilasciate dall'attore dal 1980 al 1995. L'autrice propone anche l'intervista precedentemente pubblicata nel volume da lei stessa curata con Claudio G. Fava nel 1980.

<sup>17</sup> C. Costantini, *Marcello Mastroianni. Vita amori e successi di un divo involontario*, Editori Riuniti, Roma, 1996 e E. Biagi, *La bella vita. Marcello Mastroianni racconta*, Rizzoli, Milano, 1996.

nella figura dell'attore, viene dunque notevolmente amplificata dall'occasione, dalla *necessità* del ricordo.

È in *Mi ricordo, sì io mi ricordo* (A. M. Tatò, 1997) che sono invece immortalate le ultime (e a tratti testamentarie) immagini dell'attore. Uscito nel 1997, questo documentario raccoglie le interviste rilasciate dall'attore sul set del film uscito postumo *Viaggio all'inizio del mondo* (M. De Oliveira, 1997). Oltre al lavoro di Anna Maria Tatò ricordiamo anche *Marcello Mastroianni, un Casanova dei nostri tempi* (A. Branca, 1965), unico documentario realizzato negli anni di massima attività dell'attore. Citiamo poi le opere realizzate per il decimo anniversario della morte dell'attore di Fontana Liri: *Marcello, una vita dolce* (M. Canale, A. Morri, 2006) e *Ritratto di uno sconosciuto: Marcellus Dominicus Vincenzius* (R. Meddi, G. Magrini, 2006), più recenti sono invece *Mastroianni - ieri, oggi, domani* (E. Nobécourt, 2015) e *Marcello* (M. Nocelli, 2016), quest'ultimo uscito per il ventennale della scomparsa di Mastroianni per il canale televisivo RaiMovie.

Negli ultimi anni la figura di Marcello Mastroianni sembra infine essere stata al centro di una comune riscoperta, ne sono esempi efficaci l'immagine adoperata per i poster della 67a edizione del Festival di Cannes<sup>18</sup>, così come ci sembrano particolarmente indicative le scelte adoperate dalle giurie riguardo gli ultimi vincitori della sezione Venezia Classici.<sup>19</sup> Il ventennale dalla morte dell'attore ha offerto poi l'occasione per ricordare e omaggiare Mastroianni attraverso mostre fotografiche<sup>20</sup> e retrospettive cinematografiche e televisive.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Nel 2014 il Festival di Cannes ha scelto un celebre primo piano di Marcello Mastroianni tratto dal film *8 ½* (F. Fellini, 1963).

<sup>19</sup> *Una giornata particolare* (E. Scola, 1977), restaurato da CSC-Cineteca Nazionale e presentato alla 71a edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica nella sezione Venezia Classici ha ricevuto il premio come miglior restauro. Nel 2016, a venti anni dalla scomparsa dell'attore, la 73a edizione della Mostra ha presentato al pubblico il restauro di *Oci Ciornie* (N. Michalkov, 1987) a opera dell'Istituto Luce-Cinecittà e CSC-Cineteca Nazionale in collaborazione con Viggo. La medesima edizione della Mostra ha poi visto la vittoria di *Break up - L'uomo dei cinque palloni* (M. Ferreri, 1965) restaurato dalla Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema in collaborazione con Warner Bros.

<sup>20</sup> Ne è un esempio la mostra fotografica *Ciao Marcello!* tenutasi a Cesena tra giugno e luglio 2016. Le fotografie esposte provenivano dal Centro Cinema Città di Cesena e dalla Cineteca di Bologna.

<sup>21</sup> Oltre alla retrospettiva proposta da Rai Movie *Una settimana con Marcello*,

Citiamo, a conclusione di questa breve introduzione, le parole rilasciate da Enzo Biagi in un'intervista che precede di alcuni mesi l'uscita della sua biografia inizialmente intitolata *Ciao Casanova*.<sup>22</sup>

Per la gente comune Marcello è soprattutto il latin lover, l'italiano da esportazione. Ma c'è anche un romanzo di Schnitzler che si intitola *Ritorno di Casanova* e che ha un protagonista anziano e pieno di ricordi, proprio com'è oggi Marcello. Quanto al «Ciao», è un saluto affettuoso; ripeto, non ha niente della commemorazione.<sup>23</sup>

Le parole di Biagi sottolineano, ci sembra, quella capacità insita nell'attore di prestarsi ancora oggi al rimando e alla citazione, di essere in sostanza una materia permeabile e plasmabile nella quale pubblico e privato, personaggio e attore si fondono fino a formare una figura stilizzata, due baffi neri su sfondo bianco, una metonimia che racchiude in sé un intero catalogo di volti e personaggi.

---

ci sembra degno di nota il palinsesto di Iris del 1 gennaio 2017. Prima e seconda serata sono dedicate a Federico Fellini con l'appuntamento *Buon anno da Fellini*. I due film scelti per salutare il nuovo anno sono stati *La dolce vita* e *8 ½*.

<sup>22</sup> Probabilmente fu in seguito alla morte dell'attore che il titolo della biografia subì una modifica e divenne *La bella vita*. *Marcello Mastroianni racconta*.

<sup>23</sup> Intervista apparsa su "L'Unità" del 25 agosto 1996, a quattro mesi dalla morte dell'attore. A nostro avviso la testimonianza di Biagi, nonché il cambiamento operato da quest'ultimo nel titolo della sua opera, ci sembrano dati estremamente rivelatori e utili all'introduzione della figura di Marcello Mastroianni. È innanzitutto interessante notare come diversi contributi dedicati all'attore contengano quello che il giornalista vede come un saluto affettuoso, quel "ciao" che, almeno negli intenti, non vorrebbe avere nulla di commemorativo. Il saluto confidenziale si associa spesso all'utilizzo del nome proprio isolato dal cognome, aspetto che lo accomuna a pochi altri divi, Marilyn e Valentino su tutti. L'appellarsi in modalità così diretta e informale a uno dei divi più celebri del cinema italiano sembra dunque confermare quella tendenza a vedere Mastroianni come il più "umano" dei divi. Ci interessa infine notare come le parole di Biagi sottolineino quella capacità di farsi discorso intertestuale. Il titolo iniziale della biografia di Biagi, *Ciao Casanova*, così come il titolo effettivo del libro *La bella vita*, rimandano a due titoli di film: *Ciao maschio* (M. Ferreri, 1978) e *La dolce vita* (F. Fellini, 1960), ma sono altresì riferimenti al personaggio privato di Mastroianni, alla sua fama di Latin lover e amante della "bella vita". La breve descrizione del romanzo di Schnitzler proposta da Biagi è, come dice il giornalista stesso, una evidente proiezione di ciò che è il Mastroianni degli ultimi anni, ma è anche un chiaro antecedente di *Il mondo nuovo* (E. Scola, 1982). Pubblico e privato sono dunque aspetti intimamente legati, permeabili e, come vedremo, nel corso degli anni hanno portato a una ricezione e a una comprensione del fenomeno-Mastroianni piuttosto contraddittoria.



Manifesto ceco di *Divorzio all'italiana*



# I

## «UNO COME NOI»

«Che bravo quel Rodolfo Valentino, che bravo!  
E poi ha avuto anche l'intelligenza e il buon gusto  
di morire prima di invecchiare. E lei invece... no.»<sup>24</sup>

In questo capitolo tenteremo di interrogare la figura di Marcello Mastroianni per cercare di cogliere le spinte e le energie sottese che attraversano il corpo dell'attore e che lo rendono sotto molti

---

<sup>24</sup> Citazione tratta da *Totò Diabolikus* (Steno, 1962). Il film mostra la piena consapevolezza che contraddistingue il filone parodico di quegli anni, un «meta-genere» che è sempre ben attento al contesto storico-culturale, come dimostrato in R. Menarini, *La parodia nel cinema italiano: intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna, 2002. Menarini, citando in particolare l'attività di Totò, parla di un «cinema parassitario», in grado cioè di nutrirsi e sostentarsi grazie alla presenza di un cinema-altro. In tale direzione lavora l'estratto selezionato dal film di Steno, il quale, oltre a prendere in causa *Il figlio dello sceicco* (G. Fitzmaurice, 1926), crea abilmente una sequenza tutta *cinefila*, fatta di rimandi e riferimenti al cinema coevo. Si pensi ad una battuta pronunciata da Raimondo Vianello, il quale che fa esplicitamente riferimento a un film uscito nelle sale soltanto un anno prima di *Totò Diabolikus*, un film che vede Mastroianni protagonista: *L'assassino* (E. Petri, 1961). Ma proprio a proposito dell'attore di Fontana Liri e della ripresa parodica di temi e contesti scandagliati dal cinema d'autore, va sicuramente ricordato il noto *Totò, Peppino... e la dolce vita* (S. Corbucci, 1961), sul quale ritorneremo più avanti. L'inevitabile e pulsante attività intertestuale che caratterizza il cinema italiano di questi anni va collegata anche e soprattutto al *caotico* apporto degli sceneggiatori. Metz, che lavora con altri importanti nomi al già citato film di Steno, aveva in precedenza firmato insieme a Marchesi, Age e Scarpelli la sceneggiatura di *Totò sceicco* (M. Mattoli, 1950), titolo esplicitamente parodico che ancora una volta pone al centro dell'attenzione la figura del divo Rodolfo Valentino, a conferma di una *circolarità* delle gag e delle situazioni comiche utilizzate all'interno dei film del periodo. Come ricorda Ettore Scola in merito all'attività frenetica di Metz e Marchesi: «lavoravano all'albergo Moderno; non perché abitassero lì, ma perché avevano affittato una stanza per lavorarci. Il letto matrimoniale era coperto dai copioni dei film che stavano scrivendo: cinque, sei, contemporaneamente, per Macario, per Totò, per Tino Scotti. «Questa gag la mettiamo in questo film... quest'altra la schiaffiamo lì...». A. Bertini, *Ettore Scola. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma, 1996. Cit., p. 37.

aspetti eccezionalmente *rivelatore*. Mediante le analisi dei film che lo hanno visto protagonista o semplice comparsa, ma anche attraverso la lettura dei paratesti, cercheremo dunque di far emergere i fattori che a nostro avviso hanno reso l'attore, più di altri, un corpo simbolico, rimando implicito e inesauribile *discorso*. Discorso sul contesto di appartenenza ma non solo, il corpo della star dice qualcosa di sé a seconda di come viene interpellato. Ci sembra dunque che la figura di Marcello Mastroianni possa essere osservata con quell'ottica postmoderna che fa dell'attore un ideale contenitore in grado di avvicinare e rimescolare differenti contesti, influenze, ruoli.<sup>25</sup> A nostro avviso i personaggi interpretati da Mastroianni possono infatti essere letti come «copie prive di originali o i cui originali sono del tutto perduti, introvabili, indifferenti».<sup>26</sup> Si potrebbe pertanto osservare la lunga e variegata carriera dell'attore di Fontana Liri tentando di interrogare le immagini a esso legate come un'inesauribile fonte di significati, dove questi ultimi sarebbero portati in superficie proprio dall'*accostamento*, dal legame – reso infine malleabile – che viene a crearsi tra tempi e spazi lontani.

Seguendo questa logica il presente capitolo vorrebbe soffermarsi in prima istanza sugli albori di Mastroianni, poiché sono questi gli anni in cui il corpo dell'attore è *in fase di scrittura*, in cui cioè si verificano interessanti accostamenti per quanto riguarda il doppiaggio ma anche per quanto concerne i partner ai quali viene affiancato. Dall'esordio e per tutti gli anni Cinquanta, a nostro avviso, il corpo dell'attore diviene oggetto di quelle che Pitassio definisce «operazioni di dominio, correzione e idealizzazione del corporeo».<sup>27</sup> Tali operazioni, presenti massicciamente soprattutto all'interno dello star system hollywoodiano, non sono però del tutto assenti nel panorama nostrano, e al contrario,

---

<sup>25</sup> Come afferma Franco La Polla, l'epoca postmoderna è un periodo «che ha fatto dell'ambiguità e dell'incertezza [...] la regola del pensiero e del gusto». E sarebbero proprio queste caratteristiche, secondo l'autore, a rendere innovativa ed edificante una rilettura della figura attoriale (in questo caso il saggio ruota attorno alla figura di Cary Grant). Cfr. F. La Polla, *Colpevole finché dura: sull'ambiguità di Cary Grant*, in G. Alonge, G. Carluccio (a cura di), *Cary Grant. L'attore, il mito*, Marsilio, Venezia, 2006.

<sup>26</sup> G. Carluccio, L. Malavasi, F. Villa, *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015, p. 126.

<sup>27</sup> F. Pitassio, Op. cit., p. 58.

in termini non del tutto canonici, sono ravvisabili anche in Marcello Mastroianni.

All'occhio dello spettatore moderno il corpo dell'attore agli albori risulta acerbo e incongruente,<sup>28</sup> lontano dall'idea stratificata e complessa che se ne ha oggi. La si potrebbe definire una «figura in atto, [...] una figura incerta, sospesa, che si sta formando, che sta apparendo. Che si sta “presentando”, e non “rappresentando”».<sup>29</sup> Le prime immagini dell'attore danno in sostanza l'idea di una presenza assemblata, dalla quale è possibile scindere facilmente le diverse componenti che la costituiscono. Ed è proprio grazie a queste immagini incerte e di incontrastata *purezza* cui Mastroianni non è forse più tornato, che è possibile individuare la complessa trasformazione da *forma naturale*, a *forma culturale*.<sup>30</sup>

### 1.1. GLI ALBORI: IL CORPO ASSEMBLATO DI MASTROIANNI

Come è noto, la carriera di Marcello Mastroianni ebbe inizio sul palcoscenico. Soltanto dopo le prime *performance* da professionista dirette dal regista Luchino Visconti l'attore farà il suo debutto sul grande schermo.<sup>31</sup> Nel 1950, in seguito alle prime apparizioni – sovente non accreditate – è Luciano Emmer a offrirgli quello che è unanimemente ritenuto il primo vero ruolo cinematografico dell'attore. Tra i titoli del regista milanese prenderemo in esame alcuni titoli che videro la partecipazione di un giovanissimo Mastroianni e che furono parimenti frutto del fortunato sodalizio tra Emmer e lo sceneggiatore e produttore Sergio Amidei: *Domenica d'agosto* (1950) e il fortunato *Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952).<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Ibidem.

<sup>29</sup> G. Didi-Huberman, Op. cit., p. 91.

<sup>30</sup> Ivi, p. 58.

<sup>31</sup> In questa sede non ci soffermeremo sugli elementi squisitamente biografici dell'attore; per un inquadramento della carriera di Mastroianni, si rimanda pertanto almeno a C. Costantini, *Marcello Mastroianni. Vita amori e successi di un divo involontario*, Editori Riuniti, Roma, 1996 e M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese Editore, Roma, 2006.

<sup>32</sup> Non lo analizzeremo in questa sede ma ricordiamo ugualmente il film *Parigi è sempre Parigi*, film che rese noto il regista all'estero.

*Domenica d'agosto* è un caso esemplare nella cinematografia italiana del dopoguerra. L'innovazione che su tutte innalza il film di Emmer a modello nonché ad antesignano di un fenomeno risiede sicuramente nell'abile intreccio di storie e nell'inseguimento dei protagonisti principali nel corso di una giornata apparentemente ordinaria. I cinque grandi fili della narrazione danno vita ad una corallità amplificata, viva, energica e aperta alle intrusioni di ulteriori personaggi, i quali deviano il naturale svolgimento della storia per creare nuovi e inattesi intrecci. La corallità, ci sembra, è stata spesso utilizzata dal regista milanese per sottolineare la vitalità propria del racconto stesso, inteso come intreccio di avvenimenti fortuiti, nuove e inaspettate opportunità o sfortunati inconvenienti. È visibile infatti, in Emmer, il piacere per il racconto – suggerito in alcuni film anche dalla voice-over di un narratore onnisciente<sup>33</sup> – e per una evoluzione circolare degli eventi; incipit e finale del film vengono spesso a coincidere spazialmente (Roma in agosto, Piazza di Spagna ecc.), ma ciò che ha cambiato il modo di percepire i luoghi nella mente dei personaggi e degli spettatori è lo spostamento, l'avvenimento inatteso che ha reso utile e vitale il *racconto* stesso.

L'indubbia efficacia legata all'impianto corale di *Domenica d'agosto* ma soprattutto l'abilità nel tratteggiare differenti spaccati della società, a nostro avviso sono qualità debitorie di un resistente impianto iconografico che sottende all'intero film. Ogni racconto può essere visto infatti come un quadro in cui oggetti, abbigliamento, eloquio e mezzi di trasporto divengono richiami essenziali per la comprensione del *côté* di riferimento. Del resto, come ricorda Mary Douglas, è una prassi abituale «partire dal presupposto che tutti i beni materiali siano dotati di significati sociali e concentrare la parte principale dell'analisi di una cultura sul loro uso come strumenti per la comunicazione».<sup>34</sup> Dalla seconda metà degli anni Cinquanta, con l'inizio ufficiale delle trasmissioni televisive in Italia e soprattutto con il radicarsi e manifestarsi di una nuova identità generazionale, l'utilizzo/esibizio-

---

<sup>33</sup> Si veda F. Villa, *Il narratore essenziale: della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, Edizioni ETS, Pisa, 1999.

<sup>34</sup> M. Douglas e B. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, London, Allen Lane, 1979; trad. it. *Il mondo delle cose: oggetti, valori, consumo*, il Mulino, Bologna 1984, p. 66.

ne di determinati oggetti e beni materiali acquisterà poi ulteriori significati.<sup>35</sup>

Nel film di Emmer i dettagli divengono una chiave di lettura oltremodo rivelatrice, sia per quanto concerne l'estrazione sociale dei personaggi ma anche e più sottilmente per quanto riguarda il ruolo che essi hanno all'interno dell'intreccio: citiamo a mo' di esempio il *good bad boy* Renato (Mario Vitale) in canottiera e capelli brillantati, sorta di Marlon Brando *ante litteram*, oppure la giovane Marcella (Anna Baldini) e il suo costume da bagno fuori moda, la ricca baronessa che scruta con occhio clinico l'abito della giovane popolana, o ancora la matrigna dispotica e profittatrice Ines (Pina Malgarini), la quale indossa quello che per l'epoca veniva considerato un audace costume a due pezzi.

Ci sembra dunque che il film di Emmer tenga in considerazione gli abiti e la moda del tempo spingendosi oltre la semplice e necessaria filologia del costume. In *Domenica d'agosto*, infatti, alcuni personaggi giocano con la demistificazione del proprio ruolo e della propria personalità proprio attraverso e grazie all'assenza di un tratto distintivo rappresentato appunto dall'indumento. I giovani popolani, all'interno dello spazio delimitato della spiaggia, possono apparire figli di papà, mentre Luciana (Elvy Lissiak), giovane ragazza desiderosa di raggiungere il proprio riscatto sociale, può avvicinarsi a questo sogno indossando l'elegante costume da bagno prestatole dall'arrivista Roberto (Massimo Serato) e fare così colpo su chi potrebbe garantirle un futuro lontano dalla periferia romana. Ci sembra insomma che il film di Emmer possa per certi aspetti considerarsi un vero e proprio documento etnografico in grado di catturare esemplarmente l'atmosfera di un'epoca che oggi viene spesso superficialmente percepita in relazione a una staticità e rigidità di usi e costumi.<sup>36</sup>

Un ulteriore e rilevante aspetto che a nostro avviso merita di essere analizzato è l'attenzione per i mezzi di trasporto e locomozione in senso lato. Lo spostamento verso Ostia è infatti un espediente utilizzato per caratterizzare ulteriormente i personaggi e le

---

<sup>35</sup> Si vedano P. Capuzzo, *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003 e E. Capussotti, *Gioventù perduta. Gli anni Cinquanta dei giovani e del cinema in Italia*, Giunti, Firenze, 2004.

<sup>36</sup> Per un'ampia analisi si rimanda all'analisi sociologica di D. Forgacs e S. Gundle, *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna, 2007.

loro storie; il treno affollato per la media-borghesia, la macchina sfasciata e mal funzionante del tassista che viaggia con la numerosa e sconclusionata famiglia, l'auto sportiva ed elegante del giovane mantenuto disonesto, o ancora il furgoncino malandato che non accenna a partire guidato dal fasullo uomo d'affari che millanta una certa familiarità con Via Veneto.

La prima sequenza del film è dedicata al gruppo di ragazzi che si dirige a Ostia in bicicletta, tra i quali vi è Enrico (Franco Interlenghi), protagonista di una delle vicende principali. La prima inquadratura del film mette da subito in campo un bambino che stringe tra le braccia la colazione per il fratello maggiore. Il fanciullo, come attratto magneticamente, corre a cercare un goffo contatto con il mondo dei grandi, con la "Coca-Cola" che reclama sbracciandosi, ma soprattutto con la bicicletta, un mezzo prezioso che lo affascina e che necessita una cura e una attenzione particolari. *Domenica d'agosto* esce nelle sale nel 1950, a soli due anni da *Ladri di biciclette* (V. De Sica, 1948) ed è oggi impossibile osservare le immagini del film di Emmer senza che queste riportino alla mente il disperato incedere di Antonio Ricci e del figlio Bruno per le strade di Roma.<sup>37</sup> La bicicletta è ancora l'oggetto al quale sono legate le sorti dei personaggi, ma a cambiare è, tra gli altri ovvi aspetti, la tipologia di riscatto perseguita. La Roma di Emmer è la città delle strade deserte, dei cittadini accaldati, delle persiane chiuse. La bicicletta è quindi il mezzo essenziale per sfuggire dalla noia della città e per rincorrere la novità rappresentata dal divertimento e dall'incontro con l'altro sesso; è il mezzo sportivo elaborato e non più essenziale e disadorno, è in sostanza la bicicletta «come quella di Fausto Coppi».<sup>38</sup> Ed è proprio per questa *assenza dell'essenziale* che *Domenica d'agosto* è stato spesso semplicisticamente osservato come una parentesi conclusiva del neorealismo, una sorta di avvisaglia di quelle sfumature rosee che il cinema italiano assumerà da lì a poco.

La memoria del neorealismo, si è detto giustamente, nella comme-

---

<sup>37</sup> È da notare anche l'interessante "evoluzione metacinematografica" di Franco Interlenghi, che proprio con De Sica fece la sua prima apparizione su grande schermo, con il film *Sciucchià* (1946).

<sup>38</sup> Si veda L. Gorgolini, *L'Italia in movimento. Storia sociale degli anni Cinquanta*, Bruno Mondadori, Milano, 2013.

dia anni cinquanta «è una memoria contaminata, ma strutturale». Gli elementi linguistici producevano poi un effetto sullo spettatore, fornendogli precisi fattori di riconoscibilità sociale relativamente a situazioni o personaggi, in un momento – va aggiunto – di rapidi mutamenti nell'assetto sociale [...] quanti di questi elementi derivavano dal neorealismo, o ne prendevano a prestito (in una sorta di «bagno delle cose») risultanze o apparenze in una sorta di riqualificazione?<sup>39</sup>

In questo «bagno delle cose» che porta la firma di Luciano Emmer, la camicia nera fascista viene utilizzata come straccio per asciugarsi il volto, la propaganda aerea si è trasformata in mezzo pubblicitario e i personaggi riutilizzano pericolosamente gli slogan mussoliniani senza ricordarne le origini. Tutti i protagonisti sembrano possedere l'essenziale, cosicché ogni impedimento si tinge di toni pacati e viene privato di qualsiasi tratto drammatico. Eppure il film di Emmer ha al suo interno diversi elementi tragici tra i quali spiccano certamente gli episodi che si svolgono a Roma, come a sottolineare la compresenza di due mondi: l'uno, quello balneare, anticipa l'incombente boom economico (e il conseguente sviluppo del filone balneare<sup>40</sup>), l'altro, quello cittadino, affonda ancora le radici nelle strade di Roma e scruta con occhio neorealista le borgate,<sup>41</sup> la delinquenza e la povertà di chi porta ancora su di sé i segni del servizio di leva. Non è un caso che gli episodi ambientati a Roma siano gli unici a non avere un *happy ending*, gli unici a rimanere incontaminati da quella leggerezza di fondo che emerge più o meno faticosamente in tutte le altre storie.

L'analisi di questi aspetti ci è senz'altro utile per introdurre il

---

<sup>39</sup> G. Tinazzi, *Il cinema italiano degli anni cinquanta*, in A. Ferrero (a cura di), *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta*, Marsilio, Venezia, 1978, pp. 18-19.

<sup>40</sup> Non ci soffermiamo sulle caratteristiche e gli sviluppi del filone balneare, ma vogliamo citare *La spiaggia* (A. Lattuada, 1954) per l'analisi socio-culturale che sottende all'intero film e che per diversi aspetti si avvicina al film di Emmer. In merito alla figura del regista si veda il recente G. Volpi, *Il cinema secondo Lattuada. Bellezza, eros e stile* (a cura di J. Chessa, E. Morreale), Donzelli, Roma, 2014.

<sup>41</sup> Lo sfondo misero e nudo delle borgate può essere visto, oggi, come ulteriore rimando, per lo spettatore odierno, alle vicende narrate dal primo Federico Fellini e da Pier Paolo Pasolini, una sorta di finestra spalancata su quelli che quest'ultimo chiamerà «orrendi anni Cinquanta».

personaggio di Ercole, interpretato da Marcello Mastroianni e doppiato da Alberto Sordi. Ercole è un vigile urbano che fa la sua apparizione soltanto quando le altre storie sono già ampiamente avviate e molti dei personaggi sono ormai giunti sulle spiagge di Ostia. Trascorsi i primi trenta minuti dedicati ai diversi affollati spostamenti, lo sguardo ritorna alla Roma deserta, annoiata e inospitale.

Dalle inquadrature affollate, spesso incentrate a catturare il caotico e inesauribile flusso di persone in arrivo agli stabilimenti balneari, si passa repentinamente al campo lungo di una strada romana completamente sgombra, in mezzo alla quale si scorge la piccola figura di un vigile in divisa bianca. Il primo piano di Mastroianni giunge inaspettato poiché le inquadrature hanno fino a quel momento prediletto la visione d'insieme e i campi lunghi, mentre i personaggi vengono avvicinati soltanto mediante piani americani o mezze figure. Il volto di Ercole, quasi a competere con la saturazione del quadro fino ad ora messa in scena, riempie così l'intero spazio a disposizione offrendo allo spettatore le informazioni essenziali sul suo personaggio.

L'uomo è un vigile urbano alle prese con un traffico pressoché inesistente, il suo ruolo è quindi fin da subito mostrato come secondario, se non inutile. La sua divisa lo contraddistingue dagli altri personaggi che, come è stato accennato, vengono spogliati dei loro ruoli e immersi nell'indeterminato flusso dei bagnanti; eppure l'abito di Ercole, pur essendo l'unico connotato, risulta inutile e invisibile, è infatti in grado di spaventare e intimorire unicamente alcuni bambini che si bagnano nelle fontane romane. Anch'essi però, osservando l'atteggiamento pacato e dimesso dell'uomo, accompagnato al parco dalla fidanzata incinta Rosetta (Anna Medici), capiscono di poter ignorare la divisa perché «quella guardia è brava, sta a fa' l'amore», come dice il più scaltro del gruppo. In queste semplici parole pronunciate ingenuamente da un bambino risiede in realtà il tratto distintivo del personaggio-Mastroianni che per diversi anni rimarrà pressoché invariato: l'uomo buono, che mira unicamente alla stabilità e ad una felicità tutto sommato modesta, ma raggiunta sempre con il duro lavoro e l'onestà. Si tratta di un personaggio che, tra le svariate figure maschili di *Domenica d'agosto*, sembra essere più vicino all'universo femminile, più propenso all'utilizzo di quei



toni dimessi e affranti delle protagoniste del film<sup>42</sup> che non alla rigida e connotata mascolinità dei capofamiglia.

Oggi, con la “lezione” di Sordi ancora così vivida nelle menti dello spettatore, il personaggio di Ercole appare immediatamente contraddittorio.<sup>43</sup> La voce dell’attore romano dà vita più o meno involontariamente ad un mondo molto distante da quello incarnato dal volto pulito e femminile di Marcello Mastroianni.<sup>44</sup> Per lo spettatore del tempo, al contrario, la voce di Sordi rappresentava una sicurezza, un aspetto sul quale produttori e registi certamente puntavano al fine di rendere meno brusca l’introduzione di un volto nuovo.

La presenza – sonora – di Sordi, in un film fatto essenzialmente di volti sconosciuti, funziona proprio in luce di questo dialogo tra registi e pubblico, tra aspettative e “concessioni.” L’attore romano, infatti, in quegli anni era essenzialmente *voce*. Doppiatore di film italiani e stranieri, nonché attore radiofonico, Sordi era per molti spettatori l’Anthony Quinn di *Blood and Sand* (R. Mammoulian, 1941), il Robert Mitchum di *Pursued* (R. Walsh, 1947) e ovviamente l’Oliver Hardy delle comiche. Una voce conosciuta da tutti e che soltanto negli anni successivi, con il subentrare del corpo e della gestualità dell’attore romano, avrebbe assunto la connotazione che tutt’oggi percepiamo.<sup>45</sup>

Nel corso dell’intero episodio di *Domenica d’agosto* la voce di Sordi adotta toni pacati e dimessi che creano un’ulteriore discordanza con le aspettative del pubblico odierno cinefilo e non, abituato a una recitazione sopra le righe, derivata in special modo dall’esperienza nel teatro di rivista. La reazione in merito a questa sorta di dissonanza, a nostro avviso, può essere letta come una vitalità, una dinamicità dell’aspettativa spettatoriale, la quale

---

<sup>42</sup> Cfr. E. Morreale, *Così piangevano. Il cinema melò nell’Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma, 2011, pp. 77-82.

<sup>43</sup> In merito all’argomento del doppiaggio si rimanda al convegno Internazionale di Studi *Marcello Mastroianni. Stile Italiano, Icona Internazionale*, in particolare all’intervento di E. Uffreduzzi, *Marcello Mastroianni doppiato da Alberto Sordi: Golia vs Golia*.

<sup>44</sup> In merito alla voce e al ruolo che questa ricopre nello studio sull’attore cinematografico, si veda il paragrafo *La voix* in J. Nacache, *L’acteur de cinéma*, Op. cit. pp. 59-61.

<sup>45</sup> Basti pensare alla prima apparizione di Nando Moriconi in *Un giorno in pretura* (Steno, 1953), personaggio che sarà poi protagonista del film *Un americano a Roma* (Steno, 1954).

sembra essere in continua evoluzione anche rispetto a immagini passate. Se dunque questo accostamento voce-corpo che un tempo certamente “funzionava”, diventa oggi a tratti scioccante, è dovuto essenzialmente alla stratificazione di ruoli, volti e cliché che Sordi e Mastroianni – e il loro pubblico – hanno introiettato nel corso di una intera carriera. Entrambi, anche se in termini molto distanti, hanno visto i loro ruoli nascere, modificarsi, per poi talvolta appiattirsi o assoggettarsi alla tipizzazione e alla semplificazione;<sup>46</sup> la ribellione di Mastroianni nei confronti del maggior epiteto affibbiatogli è cosa nota,<sup>47</sup> mentre risulta forse più ambigua e contraddittoria la reazione sordiana nei confronti del suo eterno personaggio dell’italiano medio. Ci sembra interessante citare in merito una necessaria problematizzazione o meglio un ribaltamento delle conclusioni oggi ritenute ovvie, riportando le parole di Goffredo Fofi:

«Uno come noi» dissero di lui i mille necrologi che riempiono stampa, televisione, radio quando Mastroianni morì, non solo in Italia. [...] Uomo più comune e più vicino a un ideale di italica civiltà, era molto di più del «noi» di chi lo ha esaltato, riconoscendosi un po’ abusivamente nelle sue piccole virtù, ed era meno di ciò che avrebbe dovuto e potuto essere. La sua differenza con Sordi va, oggi, a tutto vantaggio di quest’ultimo, che non ci faceva parer più belli di quanto non fossimo, e in cui apparenza e sostanza erano esplicitamente la stessa cosa. [...] Dietro Mastroianni, c’era una sorta di ignavia [...], mentre dietro Sordi c’era una passionalità, un’ambizione, uno spendersi, un azzardare. [...] Mastroianni è l’italiano medio o quel che l’italiano pensa e vuol vedere e credere di sé; Sordi è il sotto o il super italiano, un peggio che potrebbe anche diventare meglio.<sup>48</sup>

Vi sono, nel discorso di Fofi, molti punti che meriterebbero un ulteriore approfondimento, tra i quali sicuramente spicca l’idea

---

<sup>46</sup> Tipizzazione intesa come «un’accentuata riconoscibilità [...] tale da consentire l’identificazione immediata e l’attribuzione di tratti comportamentali, sociali e morali». Cfr. F. Pitassio, Op. cit., pp. 54-55.

<sup>47</sup> Ci riferiamo ovviamente alla fama di *latin lover*, che ha letteralmente perseguitato l’attore di Fontana Liri. Torneremo più avanti sulla questione e sulla fondamentale analisi proposta da J. Reich, *Beyond the latin lover*, Op. cit.

<sup>48</sup> G. Fofi, *Alberto Sordi. L’Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano, 2004, cit., pp. 173-177.

di un Mastroianni «come noi». Concetto che ci riporta inevitabilmente a quell'ambiguità e permeabilità tra vita privata e carriera del divo. Ci soffermeremo però su un altro aspetto, ovvero sull'«ignavia» attribuita all'attore di Fontana Liri, la quale secondo il critico cinematografico divergerebbe rispetto alla «passionalità» sordiana; ebbene ci sembra che questi sostantivi si prestino bene per una lettura del doppiaggio nei film d'esordio di Mastroianni. A nostro avviso, infatti, la figura dell'attore, proprio perché naturale e scevra da ogni stratificazione, risulta in qualche modo debole, sottomessa alla volontà esercitata da una voce a tutti gli effetti più salda e tenace, appunto, *passionale*. Si può notare in *Domenica d'agosto* così come in *Parigi è sempre Parigi*, *Le ragazze di Piazza di Spagna* e *Viale della speranza* (D. Risi, 1953), questi ultimi tutti doppiati da Manfredi, una netta predominanza della voce – di due mattatori, così come oggi li conosciamo – sul corpo. In sostanza i personaggi del Mastroianni doppiato non sono altro che gli antesignani dei volti e dei ruoli che di lì a pochi anni Sordi e Manfredi avrebbero regalato al cinema italiano. Riprendendo l'analisi di Michel Chion, si tratta, per entrambi i doppiatori, di una voce «d'un homme que l'on n'a jamais vu mais que l'on s'attend à voir, parce que l'on le situe dans un "quelque part"».<sup>49</sup>



*Domenica d'agosto*, L. Emmer (1950)

<sup>49</sup> M. Chion, *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982. La citazione si riferisce in particolare al significato che assume la voce fuori campo, ma ci sembra che le parole dello studioso possano essere facilmente attribuibili anche ad un altro ordine di *assenza*, quella appunto introdotta dalla voce del doppiatore.



*Domenica d'agosto*, L. Emmer (1950)

In *Le ragazze di Piazza di Spagna* il personaggio di Marcello Santoni/Mastroianni giunge a film quasi concluso, a riecheggiare l'apparizione tardiva e per certi aspetti secondaria di *Domenica d'agosto*. Mentre qui l'ultima inquadratura sul volto di Mastroianni/Ettore si concludeva con la sua battuta mesta e insieme fiduciosa («qualche santo ci aiuterà»), in *Le ragazze di Piazza di Spagna*, al contrario, l'uomo sembra diventare un vero e proprio *deus ex machina*. Tassista un po' impacciato e sognatore, profilo utilizzato anche in film successivi, Marcello ha tutte le caratteristiche riscontrabili nei personaggi coevi di Nino Manfredi. Tra tutti ricordiamo il personaggio di Ugo Nardi, il meccanico che ne *l'Audace colpo dei soliti ignoti* (N. Loy, 1959) prese idealmente in eredità proprio il ruolo di Mastroianni.<sup>50</sup>

L'apparizione di Santoni (*nomen omen*) nel film ci sembra ancora una volta piuttosto esemplificativa. L'uomo accompagna sul suo taxi la logorroica ed esuberante Luciana (Liliana Bonfatti) e il suo corpo sembra imprigionato all'interno dell'automobile, curiosamente non vediamo la figura intera dell'attore se non più avanti, a film quasi concluso. Data la predominanza del ruolo femminile nel corso del dialogo così come nell'intero film, l'intervento di Marcello risulta circoscritto in poche e semplici frasi, a volte la sua reazione si limita esclusivamente a esclamazioni romanesche, risposte svogliate e borbottii comprensibili soltanto a

<sup>50</sup> Ci riferiamo al personaggio di Tiberio Braschi de *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958).

metà, caratteristiche spesso ravvisabili anche nei personaggi interpretati da Manfredi. Il tutto, ancora una volta, viene però a cozzare con la mimica facciale di Mastroianni, la quale spesso si limita ad un incontrollabile movimento degli occhi, che si spostano freneticamente ad osservare il volto dell'interlocutrice Luciana.

Di questa breve e tutto sommato secondaria interpretazione rimane però il discorso finale di Marcello alla giovane Elena, una dichiarazione d'amore in cui l'uomo dice di sé: «lo so che non è un bell'avvenire quello che ti offro, però sono un ragazzo serio e simpatico». Insomma è indubbio che Mastroianni, con i ruoli interpretati nei primi anni Cinquanta, sia riuscito a plasmare una figura ben definita, un ruolo da

bravo ragazzo italiano con i piedi ben piantati sulla terra, lontanissimo dai sofisticati e improbabili eroi del cinema fumettistico: un volto quotidiano e accessibile, in cui molti spettatori potessero riconoscersi con relativa facilità; un personaggio ben definito anche socialmente, di schietta estrazione popolare.<sup>51</sup>

Ma quello di Mastroianni, come già accennato, è un corpo in fase di scrittura, e tale operazione in questi anni sembra essere assidua e inarrestabile.

## 1.2. "PIACERE ALLE DONNE MA COME SI FA?

QUEST'ARIA INDOLENTE DI FURBO INNOCENTE  
CHE EFFETTO FARÀ?"<sup>52</sup>

Con il presente capitolo si è voluto analizzare quello che è considerato l'esordio cinematografico di Mastroianni, comprendendo in questo primo traguardo della carriera dell'attore anche i film successivi che lo hanno spesso visto in ruoli marginali e con una voce doppiata. Allontanandoci di qualche anno rispetto ai casi fino ad ora studiati, ci sembra interessante soffermarci su un altro titolo sempre a firma del duo Emmer-Amidei. Il 1955 è a nostro

---

<sup>51</sup> G. Cattivelli, *Mastroianni*, in G. Aristarco (a cura di) *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Edizioni Dedalo, Bari, 1983, p. 283.

<sup>52</sup> I versi sono estrapolati da una canzone cantata da Marcello Mastroianni in *Ciao Rudy*, commedia musicale del 1966 di Pietro Garinei e Sandro Giovannini sulla vita di Rodolfo Valentino.

avviso un anno cardine nella carriera di Mastroianni poiché l'attore partecipa in particolare a due film che porranno decisive basi per i personaggi a venire: da un lato *La fortuna di essere donna* (A. Blasetti) e dall'altro *Il bigamo* (L. Emmer). Sul film di Blasetti torneremo ampiamente più avanti dedicandoci in particolar modo al fortunato duo Loren-Mastroianni, coppia che spesso in quegli anni si apriva ad uno straordinario trio con la decisiva partecipazione (attoriale e in seguito registica) di Vittorio De Sica.

Se nel film di Blasetti la spinta verso un personaggio intrigante e *tombeur de femmes* è piuttosto marcata ed eloquente, nel film di Emmer, invece, assistiamo ad un primo timido avanzamento. Ci sembra interessante soffermarci proprio su questi tentativi misurati e appena accennati poiché è qui che vi si trovano i tratti più spontanei, le espressioni non ancora usurate, i cenni impercettibili di una *costruzione* che nel decennio successivo verrà definitivamente ad affermarsi.

Mario De Santis (Mastroianni) è un rappresentante di commercio che viene ingiustamente accusato di bigamia. Complici le bugie di Isolina (Franca Valeri), la quale preferisce mentire piuttosto che tornare con il vero marito, Mario verrà imprigionato e abbandonato dall'incredula famiglia finché non verrà scoperto il caso di omonimia alla base del malinteso.

L'incipit del film mostra fin da subito l'attore a bordo della sua bizzarra autovettura a forma di tubetto di dentifricio "Colodont", nome dell'azienda per la quale l'uomo lavora. Ancora una volta Mastroianni è ripreso alla guida, ma la sua apparizione suggerisce un cambiamento determinante rispetto ai ruoli da tassinaro umile e ingenuo cui lo spettatore era stato abituato. Innanzitutto appare il riferimento esplicito al marchio realmente esistito "Chlorodont", un dentifricio ideato da una azienda tedesca e successivamente pubblicizzato in Italia attraverso un celebre Carosello che vedeva tra i protagonisti l'attrice Virna Lisi. L'ingresso di Mastroianni sembra inoltre rimarcare l'apparizione più generale di un nuovo modello maschile, un rappresentante di commercio che, pur rifacendosi ad una modalità di compravendita in fase di declino, introduce e si fa portavoce in qualche modo di una nuova fase e di un nuovo stile di vita legati al consumo di massa.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> Sul consumo di massa legato all'introduzione di nuovi stili di vita e al conseguente cambiamento dell'immaginario collettivo con particolare riferimento al

Il Mastroianni-attore del film di Emmer è da analizzare anche in funzione di un rinnovato aspetto – una capigliatura non più nascosta da copricapi, un corpo che si libera finalmente da ingombranti divise<sup>54</sup> –, ma ancora più interessante è l'analisi del Mastroianni-personaggio. Quest'ultimo viene posto forse per la prima volta al centro di innumerevoli riferimenti metacinematografici che più o meno esplicitamente si rifanno alla figura del (nascente) divo, alla sua naturale bellezza, pur contrastata ancora da quell'ingenuità che ha contraddistinto i suoi primi ruoli.

I riferimenti a una realtà-altra appaiono fin dai primi istanti del film, in particolare ci riferiamo al motivetto fischiettato da Mario che riprende astutamente la musica dei titoli di testa. Si induce così repentinamente lo spettatore ad osservare il personaggio in termini ambigui, considerando ovvero il suo corpo come un rimando implicito ad un mondo che si situa oltre la diegesi. È da sottolineare inoltre come l'intero film ruoti attorno alla figura dell'attore, di modo che anche in quelle sequenze in cui egli non è presente, l'attenzione sia ugualmente incentrata su di lui e, paradossalmente, sulla sua assenza.



*Le ragazze di Piazza di Spagna*, L. Emmer (1952)

---

mutamento della figura maschile, si veda S. Bellassai, *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom*, in P. Capuzzo (a cura di), *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta*, Carocci, Roma, 2003.

<sup>54</sup> Aspetto che ovviamente era già comparso in interpretazioni precedenti ma che possiamo, in questa sede, ritenere marginali.



*Il bigamo*, L. Emmer (1955)

Il film si presta dunque a nostro avviso a una lettura metalinguistica che fa dell'attore cinematografico il soggetto principale. È interessante osservare in merito alcune sequenze che vedono protagonista l'attrice Franca Valeri. Il personaggio di Isolina, donna abbandonata dal marito<sup>55</sup> dopo soli quattro giorni di matrimonio, trova nell'omonimo Mario De Santis un'occasione di riscatto. Quest'ultimo, infatti, a differenza del vero marito, è giovane e di bell'aspetto e rappresenterebbe senz'altro per la donna un compagno *ideale*.

Con queste semplici premesse possiamo dunque scorgere in Isolina alcune caratteristiche proprie della situazione spettatoriale. Come sostiene Pitassio «il grado di credenza negli effetti di realtà offerti dalla riproduzione fotografica e cinematografica indussero lo spettatore a riconoscere simulacri antropomorfi e ad attribuirgli un certo grado di esistenza.»<sup>56</sup> All'interno della diegesi Mario può essere inteso, a nostro avviso, come il simulacro del divo in erba Mastroianni, corpo che non può essere *muto* nei confronti dello spettatore, ma al contrario, come si è detto, è senza dubbio estremamente rivelatore.

È interessante analizzare a questo proposito la sequenza che vede il primo incontro tra Isolina e Mario al commissariato. Al

<sup>55</sup> Il vero marito di Isolina, omonimo di Mario/Mastroianni, farà la sua fugace apparizione a pochi minuti dalla fine del film, ma a stupire è sicuramente la scelta di farlo doppiare da Nino Manfredi. In sostanza persiste un legame di parentela tra attore e doppiatore.

<sup>56</sup> F. Pitassio, Op. cit., p. 13.



primo sguardo e alla conferma definitiva della propria innocenza, l'uomo si scaglia contro Isolina; quest'ultima, prima di svenire ripetutamente su di una poltrona, riuscirà a pronunciare soltanto un flebile «Mario». La donna, irrimediabilmente immobilizzata dalla presenza del presunto marito, per tutto il film riuscirà unicamente a invocare il suo nome, tra espressioni mistiche del volto e mancamenti plateali. Quella di Mastroianni è insomma una vera e propria *apparizione*, e lo dimostra lo sguardo contemplativo di Isolina, la sua incapacità nel comunicare, ma soprattutto l'atteggiamento a metà tra follia e ossessione che emergerà in lei più avanti. Ci riferiamo in particolare a un'interessante scena che vede ancora una volta al centro dell'interesse l'attrice Franca Valeri. La donna alloggia in una camera d'albergo e si attarda davanti allo specchio prima di andare a dormire; uscita dalla stanza da bagno il suo sguardo e le sue parole si rivolgono ad un Mario invisibile, presenza/assenza che viene a coincidere (o quasi) con la macchina da presa e con lo spettatore stesso. La donna si rivolge al "fantasma" del falso marito accogliendo di buon grado dei suoi ipotetici complimenti e resistendo a fatica a presunti approcci sessuali. Il dialogo tra i due è dunque infine reso possibile grazie all'assenza, all'apparizione fantasmatica di un oggetto, sostituito dal desiderio.<sup>57</sup>

La scena, pur nei suoi tratti surreali, ci sembra utile per avvalorare l'ipotesi di un film fortemente metalinguistico, in grado di dire molto sulla figura attoriale di Mastroianni e sulle prime e decisive spinte verso una definizione del suo ruolo. Come si accennava in precedenza, l'apparizione dell'attore è di per sé molto significativa poiché emergono dei tratti distintivi che subiranno nel corso del film un netto capovolgimento o, se vogliamo, una castrazione.

Mario De Santis appare come un uomo brillante, carismatico, ma soprattutto molto attento e propenso allo scambio e all'intesa con l'altro sesso. In rapida sequenza osserviamo l'uomo schiacciare l'occhiolino alla figlia di un commerciante, tentare di concludere

---

<sup>57</sup> Scorgiamo in questa sequenza quello che Gaylyn Studlar definì desiderio masochistico, ma preferiamo non allontanarci dal reale oggetto di studio della *Feminist Film Theory*. Rimandiamo pertanto tali riflessioni alle pagine successive, con il tentativo di analisi di alcuni film hollywoodiani che ben si prestano ad un parallelo con il film di Luciano Emmer. Per un inquadramento dell'estetica masochistica si rimanda a G. Studlar, *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, New York, Columbia University Press, 1988.

un affare parlando sottovoce con la moglie di un proprietario intento a dormire, dimostrarsi disponibile e cordiale con una bella ragazza che chiede un passaggio (per la nonna) verso Roma. In questi semplici episodi, e mediante chiari e definiti stratagemmi, lo spettatore è portato dunque a vedere Mario come un uomo scaltro, dalle buone maniere, ma le cui capacità carismatiche possono indirizzarsi unicamente a un pubblico femminile. Soltanto le donne credono alle sue parole e sono disposte a perdonarlo.



*Il bigamo*, L. Emmer (1955)

La svolta, nel personaggio, si verifica nel momento in cui l'uomo entra in commissariato e, simbolicamente, non ne uscirà più fino all'ultima inquadratura del film. Dal suo arresto, infatti, Mario subisce una sorta di punizione: il suo carisma e *savoir faire* vengono recisi, così come vengono abbandonati i toni scanzonati e pacati (tipici della recitazione di Mastroianni in questi anni), per dare spazio all'esagitazione, alla frenesia, alle urla. Da questo momento il personaggio diviene dunque impotente, e dovrà fare affidamento unicamente sul suo aspetto per convincere la moglie e il giudice della propria innocenza. Ad aiutarlo in questo compito occorre la brillante figura dell'avvocato Principe, il quale nel corso della sua arringa finale punterà proprio sulla bellezza del giovane per tentare di scagionarlo. «Condannereste voi costui se avesse cento amanti? Del resto il suo fisico non contrasta con questa ipotesi», dice l'avvocato invitando Mario ad alzarsi di modo che tutta l'aula possa osservarlo.

Un episodio analogo veniva messo in scena alcuni anni prima e Vittorio De Sica<sup>58</sup> vestiva panni molto simili a quelli che

<sup>58</sup> Si rimanda a A. Masecchia, *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino, 2012, ma anche all'interessante saggio sulla recitazione del divo nei primi anni

metterà in scena nel film di Luciano Emmer. È il 1952, anno dell'uscita di *Altri tempi – Zibaldone n. 1* di Alessandro Blasetti.<sup>59</sup> L'episodio più fortunato del film è *Il processo di Frine* e ha come protagonisti la coppia De Sica – Lollobrigida, duo che di lì a poco sarebbe divenuto celebre nei panni del maresciallo e della bersagliera in *Pane, amore e fantasia* (L. Comencini, 1953). Oltre a coniare la nota espressione di «maggiorata fisica», l'episodio è a nostro avviso degno di nota poiché sembra indirizzarsi alla figura divistica in modi del tutto simili a quelli ravvisabili nel film di Emmer preso qui in esame. *Il processo di Frine* narra del tentativo di scagionare una giovane donna colpevole di aver avvelenato marito e suocera. A condurre la difesa della ragazza è un celebre avvocato, rispettato e stimato dai colleghi, a tratti smemorato ma ben consapevole del proprio ruolo. Come già accennato, questo personaggio interpretato da Vittorio De Sica può dirsi a tutti gli effetti un antenato dello sconclusionato avvocato Principe che comparirà anni dopo ne *Il bigamo*; la conferma di questa parentela è data proprio dai cenni di quest'ultimo ad una gloriosa carriera passata e ai casi giuridici più eclatanti che ha seguito.<sup>60</sup>

Oltre a questi aspetti che vanno certamente ad avvalorare la tesi di un cinema italiano che estende le proprie ramificazioni per dare così vita a una grande opera collettiva, è interessante notare la modalità con cui l'arringa, la difesa del personaggio (Lollobrigida prima e Mastroianni dopo), sia presa come espediente per una presentazione del divo nascente. Complice la maestria di De Sica, entrambe le sequenze prese in causa sono infatti esemplari operazioni metalinguistiche che vanno in direzione di una scoperta del divo e delle sue caratteristiche fisiche prima ancora che intellettuali.

Il caso di Mariantonia, interpretato da Gina Lollobrigida, è certamente unico nel suo genere. La donna, ridotta unicamente a corpo, incapace di negarsi a chiunque necessiti di *affetto*,

<sup>59</sup>30 di P. Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in M. Fanchi e E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002.

<sup>59</sup> Il film fu per Blasetti l'occasione di impostare «due operazioni decisive per il trionfo del neorealismo rosa: la creazione del mito Lollobrigida e il rilancio di De Sica come interprete». Cfr. V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974, p. 124.

<sup>60</sup> In particolare l'uomo ricorda di aver difeso una donna accusata proprio di avvelenamento.

viene assolta in quanto maggiorata fisica e dunque il suo può considerarsi un deficit opposto a quello dei minorati psichici. Mariantonia, a detta del suo difensore, fa parte del meraviglioso paesaggio italiano,<sup>61</sup> incarna i simboli della napoletanità e «che cosa direbbero gli stranieri se mettessimo in carcere il Vesuvio?». Con le parole dell'abile avvocato, Gina Lollobrigida viene innalzata e condotta al centro dell'aula, così da poter essere ammirata e infine perdonata in tutta la sua «bellezza “involontaria”, estatica e innocente, estranea a ogni pensiero di vizio e di peccato».<sup>62</sup>



*Altri Tempi – Zibaldone n. 1*, A. Blasetti (1952)



*Il bigamo*, L. Emmer (1955)

<sup>61</sup> Stephen Gundle ricorda come l'Italia «era una terra di grande bellezza naturale, con paesaggi stupendi, cieli tersi, terra fertile e clima soleggiato. Era anche un paese di poesia e arte, inventiva e genialità. Non soltanto una terra di grande bellezza, ma anche un posto in cui questa era compresa e apprezzata». S. Gundle, *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2007, p. XXI.

<sup>62</sup> V. Spinazzola, Op. cit. p. 126.

Esattamente quindici anni prima dell'uscita del film di Emmer, la RKO produceva *My Favorite Wife* (*Le mie due mogli*), per la regia di Garson Kanin. Il film vedeva protagonisti Cary Grant<sup>63</sup> e Irene Dunne, coppia già costituita per *The Awful Truth* (*L'orribile verità* - 1937) di Leo McCarey. Nonostante il parallelo tra film appartenenti a epoche e contesti molto diversi possa risultare azzardato se non controproducente, tenteremo ugualmente di perseguire la logica precedentemente esposta cercando di rendere l'analisi proficua proprio tramite un accostamento inusuale.<sup>64</sup>

I due film possono essere avvicinati, a livello di sinossi, esclusivamente per la tematica della bigamia. Quest'ultima, come è facilmente presumibile, viene affrontata in termini molto distanti e con attenzioni diverse rispetto ai ruoli maschili e femminili, ma l'analisi dei due testi filmici risulta interessante proprio perché permette di far emergere due modalità differenti di osservazione della figura maschile (in particolare del divo) da parte del soggetto femminile, e dunque due diversi *stili* di presentazione e rappresentazione delle tematiche relative al *gender*.<sup>65</sup>

Innanzitutto è bene sottolineare che soltanto il personaggio di Nick Arden (Cary Grant) risulta essere effettivamente bigamo, mentre Mario De Santis è in realtà vittima di un malinteso. Inoltre nel film di Kanin vi è un elemento essenziale che spinge l'uomo verso il secondo matrimonio, ovvero la presunta morte della prima moglie Ellen (Irene Dunne). Il triangolo che viene a generarsi in entrambi i film ha dunque basi molto differenti, ma è soprattutto il vertice maggiore a mutare, rendendo instabili rapporti e *gerarchie* sottostanti.

*Il bigamo* si presenta fin dai primi minuti come un film essenzialmente al maschile, in cui le donne rappresentano un universo

---

<sup>63</sup> Per un'analisi completa del divo hollywoodiano si rimanda a G. Alonge, G. Carluccio (a cura di), *Cary Grant. L'attore, il mito*, Marsilio, Venezia, 2006.

<sup>64</sup> Per un'interessante comparazione dei divi Mastroianni/Grant rimandiamo a R. West, *Vestire gli ignudi: il look di Cary Grant tra illusione e realtà*, in G. Alonge, G. Carluccio, Op. cit., pp. 21-23.

<sup>65</sup> Il rapporto (o spesso la lotta) tra sessi è una tematica ampiamente discussa all'interno del cinema e ha trovato sicuramente ampie risposte e indagini, nel connubio tra Hollywood classica e *Feminist Film Theory*. Rimandiamo almeno a V. Pravadelli, *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2006 con riferimento a L. Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuovadwf", n. 8, luglio 1978.

facilmente corruttibile, debole, incline alla facile infatuazione. L'uomo è dunque l'unico motore dell'azione, ed è proprio la sua assenza, la sua lontananza rispetto al luogo deputato alla vita coniugale, a generare ogni avversità. L'incipit di *My Favorite Wife* lavora in direzione opposta; tramite le spiegazioni di Nick di fronte al giudice, lo spettatore viene a conoscenza della presunta morte della moglie, scomparsa misteriosamente in mare durante una spedizione a carattere scientifico. Nel film di Kanin il primo ostacolo viene dunque generato dall'assenza della figura femminile, mentre il secondo sarà legato alla sua (ri)apparizione. In entrambi i film, però, la situazione sembra essere la medesima: ci troviamo di fronte ad una gravitazione delle figure femminili attorno alla figura divistica maschile. Tale gravitazione vede da un lato l'ingombrante presenza della legge italiana, le questioni legate all'onore, l'incarcerazione al Regina Coeli – che tanto ricorda le fortunate sequenze de *I soliti ignoti* (M. Monicelli, 1958) –, e più in generale una netta separazione e divisione tra le parti in gioco. Dall'altro lato, invece, si assiste a una vera e propria convivenza, a una sorta di harem sorretto da menzogne e non detti.

Il rapporto di coppia viene mostrato in entrambi i casi tramite i tratti (cari alla screwball comedy) dell'inseguimento, della lotta per la sopraffazione, del continuo confronto, della sottrazione e della conquista. Tutto ciò assume, in termini visivi, sembianze pressoché identiche; ricordiamo in merito le sequenze che vedono i personaggi principali rincorrersi, chiudere e aprire porte freneticamente, mentire, assentarsi, nascondersi, infine smascherarsi. Nonostante le ovvie diversità culturali e i complessi quanto distanti contesti di appartenenza, è proprio la componente visiva, il riassunto icastico e iconico, ad avvicinare inaspettatamente i due poli. A questo proposito è interessante notare come i due testi filmici siano stati per così dire *tradotti* in immagini pressoché identiche, ravvisabili in alcuni manifesti del tempo.

Ma ancora più interessante e significativa è la presenza di Stephen/Randolph Scott all'interno del manifesto americano. Sicuramente il nome di un altro celebre divo hollywoodiano non poteva essere estromesso all'interno della locandina cinematografica, ma a nostro avviso l'immagine del trio è piuttosto evocativa e si orienta verso un discorso decisamente metacinematografico. L'uomo, infatti, è presente unicamente nella locandina america-

na, quella ovvero che si indirizza a uno spettatore ben conscio e attento alle dinamiche che riguardano le star cinematografiche hollywoodiane.



Manifesto francese  
de *Il bigamo* (1955)



Manifesto francese  
di *My favorite Wife* (1940)

L'immagine di Cary Grant, stratonato sì dalla seconda moglie Bianca, ma soprattutto da Stephen/Scott, allude con ogni probabilità alla presunta relazione tra i due divi, o più sottilmente tende semplicemente a mantenere in vita le voci sulla *queerness* di Grant.<sup>66</sup> In effetti il film si dimostra piuttosto esplicito anche a livello narrativo:

Nel film, il personaggio di Grant scopre che sua moglie è rimasta su un'isola deserta per sette anni insieme a un uomo. Incontra per la prima volta quest'uomo misterioso nella piscina di un club di lusso e, con orrore, vede che si tratta di un maschio simil-Tarzan. Ma si tratta anche di Randolph Scott, al di fuori dello schermo il compagno di casa di Grant. Mentre guarda Randolph Scott, le espressioni facciali e il linguaggio del corpo di Grant rimandano all'isteria, tradizionalmente associata alle donne anziché agli uomini. [...] Per i fan che avevano seguito le vicende dei due attori negli anni trenta, Grant sta chiaramente riconoscendo la natura della

<sup>66</sup> Cfr. R. Gregg, *Cary Grant in «Who's a fairy»*, in G. Alonge, G. Carluccio, Op. cit.



loro amicizia e, per quelli in grado di apprezzare il sottotesto, sta facendo delle allusioni e dei commenti ironici circa le voci sul suo legame queer con Scott.<sup>67</sup>

Le locandine italiane di entrambi i film, ma soprattutto quella del *Bigamo*, lungi dall'essere allusive, si limitano semplicisticamente a mostrare i volti dei divi, dando spazio a chi, come Vittorio De Sica, poteva rappresentare una certezza per una larga fetta di pubblico. Effettivamente nel film di Emmer non vi sono mai scene che esplicitino visivamente l'esistenza del triangolo, anzi i tre personaggi non si incontrano mai se non nel corso di confusi e fugaci scontri verbali. Non va dimenticato, infatti, che alla base del film vi è il malinteso, lo scambio di persona, in sostanza dunque la tematica non viene affrontata nei suoi risvolti seducenti, quelli ovvero che avrebbero messo in luce il divo o dato vita alle caratteristiche che oggi vengono normalmente associate a Marcello Mastroianni. Il Mario *tombeur de femme* è senz'altro presente *in nuce* nel film di Emmer, ma viene prontamente castrato, incarcerato, ricondotto al personaggio da italiano medio, piccolo-borghese, cui lo spettatore era abituato.

Al contrario nel film di Kanin la bigamia è presa come espediente per rendere il corpo di Grant ulteriormente *desiderabile*, sguardo protagonista e presenza decisiva all'interno del triangolo. Il divo, seguendo quelli che sono i principi impliciti della commedia brillante, ha saputo

mischiare un'idea di mascolinità sicura di sé (almeno sullo schermo), con l'eleganza e il *to-be-looked-atness* (la sollecitazione all'essere guardati) tipicamente associata alle donne, creandosi così un'identità forte, attraente e durevole.<sup>68</sup>

In sostanza dovrà trascorrere ancora un decennio o quasi prima che la figura di Mastroianni possa essere posta al centro di un harem – immaginifico o reale che sia –, ma più in generale, prima che si possa definitivamente abbandonare ogni legame con i personaggi passati, per dare così carta bianca a una scrittura *innovativa e autonoma* del corpo dell'attore.

---

<sup>67</sup> Ivi, p. 58, trad. it. G. Alonge.

<sup>68</sup> R. West, Op. cit., p. 23.



## II

### UN SODALIZIO ALL'ITALIANA<sup>69</sup>

Il cinema italiano degli anni Cinquanta è stato spesso al centro del dibattito critico-teorico, ma quasi sempre in funzione del rapporto con il decennio precedente e con quello successivo; il neorealismo in particolare è stato da sempre osservato in quanto lente attraverso cui analizzare tendenze e assestamenti successivi.

Prima ancora che manifestare caratteri propri, gli anni Cinquanta appaiono come quel periodo che non è più neorealismo e non è ancora quel tipo di cinema d'autore che si affermerà nel decennio successivo. Lo sguardo retrospettivo è prevalente su quello prospettico: è molto difficile trovare una ricostruzione del periodo che qui ci interessa che prescindano da un'analisi dei rapporti con il neorealismo.<sup>70</sup>

Ci sembra che questo approccio «retrospettivo» sia particolarmente evidente in quelle che sono le principali scuole di pensiero riguardanti l'eredità neorealista, nate e sviluppatesi a partire dagli incontri di Pesaro del 1974.<sup>71</sup> Ognuna di queste ipotesi è legata all'idea di un «cinema definibile a partire da ciò che lo precede»,<sup>72</sup> ovvero difficilmente ricostruibile e comprensibile con la sola analisi del periodo di riferimento. Inoltre l'incasellamento tra due periodi fondamentali per la cinematografia nostrana ha portato ad una svalutazione aprioristica del cinema popolare italiano degli anni Cinquanta.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Il presente capitolo è stato in parte pubblicato in *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, "La Valle dell'Eden", n. 28-29, 2014-2015 a cura di G. Carluccio e M. Pierini.

<sup>70</sup> P. Noto, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011, p. 11.

<sup>71</sup> L'argomento è stato poi discusso all'interno del testo di L. Micciché (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975.

<sup>72</sup> P. Noto, *Dal bozzetto ai generi*, cit., p. 12.

<sup>73</sup> Non bisogna dimenticare che gli anni Cinquanta sono anche e soprattutto gli anni d'esordio di personalità determinanti, prime tra tutti quella di Michelangelo Antonioni e Federico Fellini, ma nel presente saggio ci soffermeremo sull'analisi

L'aspetto di maggiore interesse riguarda a nostro avviso l'indiscussa tendenza di certo cinema degli anni Cinquanta ad avvicinarsi al gusto dello spettatore, a prendere in considerazione quest'ultimo in quanto parte attiva del processo produttivo. Questo approccio ha condotto il dibattito su una ulteriore e annosa questione riguardante la contrapposizione – sebbene i confini siano tutt'altro che definiti – tra cinema d'autore e cinema popolare, o di genere. Come sintetizza Federica Villa, sarebbe proprio il nuovo sistema di generi a permettere al cinema di raggiungere una varietà maggiore di spettatori:<sup>74</sup>

l'unicità e l'irrepetibilità dei capolavori neorealisti viene programmaticamente evitata e la “medietà” del prodotto viene salvaguardata in quanto standardizzabile e reiterabile. Il corpo neorealista viene dunque a essere amministrato secondo una logica di genere nella sua piena accezione *formulare*. [...] Il genere diventa così necessità e al contempo garanzia di intermedialità: la sua vocazione a modellizzare la fantasia collettiva lo rende riconoscibile ed esportabile, permettendo soprattutto fenomeni di alta sintonizzazione da parte del grande pubblico.<sup>75</sup>

In questo processo di sintonizzazione, come vedremo, svolge un ruolo fondamentale la presenza e la riproposizione di volti e tematiche che solo in parte, come già accennato, sono debitori della corrente neorealista. Soprattutto per quanto concerne la presenza divistica, possiamo dunque discostarci dai concetti di eredità e amministrazione per parlare di una vera e propria nascita; utilizziamo un termine non casuale, poiché parlare di “apparizione” o creazione ex novo significherebbe non dare i giusti meriti ad un progetto che seppe, tra le altre cose, eludere e disinnescare l'eredità lasciata dalla cinematografia del ventennio.

Fallito il progetto di critica all'individualismo borghese e di valorizzazione del solidarismo, cominciarono a farsi vivi espressioni e interessi contrastanti se non addirittura antitetici che

---

dei cosiddetti film popolari, poiché è questo il campo in cui Marcello Mastroianni e Sophia Loren muovono i primi passi.

<sup>74</sup> F. Villa, *Consumo cinematografico e identità italiana*, in Mariagrazia Fanchi, Elena Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco&Nero-Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002, pp. 189-203.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 190-191.

contribuirono alla coniazione del termine “controrealismo” in addizione alla ben più nota espressione di “neorealismo rosa”.<sup>76</sup> All'alba del neorealismo, alcuni registi – Renato Castellani in testa – cominciarono dunque ad istituire implicitamente nuove direttive che si allontanavano dalle preoccupazioni più elevate che avevano animato lo spirito dei registi neorealisti, per affacciarsi piuttosto agli affanni squisitamente sentimentali, nonché alle ansie della vita quotidiana. Si tratta, per questi registi, di «un'uscita rispettosa, in punta di piedi»,<sup>77</sup> un allontanamento piuttosto che una rottura con le istanze del neorealismo.

*Due soldi di speranza* (R. Castellani, 1952) è visto all'unanimità come il titolo più rappresentativo del cosiddetto periodo aureo del cinema popolare italiano. Il film «contribuì in modo decisivo, per il suo prestigio stilistico e per le stesse polemiche che sollevò, a spostare l'attenzione del cinema italiano dai contrasti drammatici della vita sociale sul più innocuo terreno della lotta di generazioni». <sup>78</sup> Proprio con questo contrasto generazionale, questione che nei medesimi anni stava coinvolgendo anche la cinematografia hollywoodiana – *Gioventù bruciata* (*Rebel Without a Cause*, N. Ray, 1955) ne è un eccellente esempio –, che è possibile tentare di approcciare il fenomeno divistico degli anni Cinquanta. A ben guardare, infatti, le personalità attoriali che animano il cinema italiano in questi anni, sono per la maggior parte appartenenti a quello che possiamo definire un neonato panorama “divistico”, che prende forma nel primo dopoguerra, per giungere poi al suo apice con *Poveri ma belli* (D. Risi, 1956). Molte sono le attrici che a partire dagli anni Cinquanta saranno impegnate pressoché ininterrottamente nelle riprese di innumerevoli film: Cosetta Greco, Lucia Bosé, Giovanna Ralli, Antonella Lualdi, Marisa Merlini, Giulia Rubini, Liliana Bonfatti, ma soprattutto Gina Lollobrigida e Sophia Loren.<sup>79</sup> Ad affiancarle vi sono però importanti nomi femminili provenienti dal teatro – tra le altre Titina de Filippo, Tina Pica, Ave Ninchi –, nomi che vol-

---

<sup>76</sup> Ivi, p. 102.

<sup>77</sup> F. Villa, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Torino, 2008, p. 178.

<sup>78</sup> Ivi, p. 103.

<sup>79</sup> Sofia Scicolone esordisce proprio nel 1950, pur senza il nome d'arte che la contraddistingue tuttora, con il film *Cuori sul mare* di Giorgio Bianchi.

gono lo sguardo al passato e rendono palpabile e giustificato ogni riferimento alla condizione italiana post-bellica. Parallelamente, il medesimo contrasto generazionale contraddistingue anche il panorama attoriale maschile, nel quale si distinguono personalità divistiche agli esordi cinematografici (Renato Salvatori, Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, lo stesso Marcello Mastroianni ecc.), e grandi attori ampiamente affermati tra i quali spicca sicuramente la figura di Totò.<sup>80</sup>

Oltre alle similitudini e ai continui echi sul piano stilistico e narrativo, dunque, l'omogeneità della produzione cinematografica del cinema popolare anni '50, era altresì accresciuta dal costante ricorso a volti e "tipi", che facilitavano ulteriormente la pratica di promozione del prodotto<sup>81</sup> e "fedelizzazione" dello spettatore. In sintesi «se da un lato [con il neorealismo] sono 'le cose a raccontare', assecondando il loro ritmo e secondo la loro stessa natura, producendo così un effetto di cronaca degli eventi, dall'altro [con il cinema popolare] 'le cose sono raccontate'». <sup>82</sup>

E tali racconti non potevano che essere affidati a quelli che Giorgio Tinazzi definisce «ritratti che stabilizzavano senza avere l'aria di sancire». <sup>83</sup> Ovvero volti riconoscibili per il pubblico, ma pur sempre "nuovi". <sup>84</sup> Sullo sfondo, a mo' di monito, rimane però

---

<sup>80</sup> In merito alla figura di Totò si legga l'analisi di V. Spinazzola in *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974, pp. 84-101.

<sup>81</sup> Utilizziamo un termine non casuale poiché, come è stato accennato, il contesto cui ci riferiamo presta attenzione innanzitutto alle dinamiche produttive. A questo proposito è bene ricordare le parole di Giacomo Manzoli, secondo il quale: «tutti i film sono commerciali, in quanto prodotti tramite l'investimento di capitali che si spera di recuperare attraverso l'incasso del prezzo di un biglietto», G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma, 2012, p. 64.

<sup>82</sup> F. Villa, *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, cit., p. 179.

<sup>83</sup> G. Tinazzi, *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, in A. Ferrero (a cura di), *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni Cinquanta e Sessanta*, Marsilio, Venezia, 1978, p.14.

<sup>84</sup> Il neorealismo aveva infatti in larga parte depotenziato il ruolo dell'attore, determinando una sorta di cesura tra lo *stardom* degli anni '30 e quello successivo degli anni '50. Per una analisi del divismo negli anni '30 si rimanda a P. Valentini, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in M. Fanchi e E. Mosconi (a cura di), *Spettatori*, cit, pp. 108-131, mentre per quanto riguarda gli anni Cinquanta e Sessanta si veda, nel medesimo testo, il saggio di M. Comand, *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in *Spettatori*, cit. pp. 204-225.

costante il riferimento a un passato dal quale prendere le mosse. Anche in questo senso funzionò la capacità intermediale del cinema, che seppe dialogare con il mondo del teatro di rivista prendendo a prestito volti e personalità che a loro volta si dimostrarono abili nel confluire da un mezzo di comunicazione all'altro, dal fotoromanzo al cinema, dalla radio al nascente mezzo televisivo.<sup>85</sup> Anche quest'ultimo, infatti, non tardò a generare un saldo e rinnovato gruppo di attori, cantanti o semplici conduttori televisivi destinati a divenire emblema dell'immaginario culturale italiano.

Gli anni Cinquanta ci permettono dunque di analizzare il momento centrale, ovvero l'esordio di un tale folto e dinamico catalogo di volti. Risale infatti a questo periodo la prima collaborazione di Marcello Mastroianni e Sophia Loren,<sup>86</sup> due attori che nei decenni a seguire vedranno il loro statuto divistico evolversi e ampliarsi a livello internazionale.

## 2.1. NASCITA DI UNA CITAZIONE

*Peccato che sia una canaglia* (A. Blasetti, 1955) è un film decisivo poiché, oltre a lanciare il duo Loren-Mastroianni, può essere considerato come progetto iniziale di una formula destinata a ripetersi negli anni a venire.

Mastroianni interpreta Paolo Silvestrelli, ennesimo tassista «bonario, ingenuo, che non è comico, ma che a volte ha reazioni che fanno sorridere».<sup>87</sup> Il personaggio sembra essere modellato sui tratti – pur grossolani – di Marcello Santoni, personaggio secon-

---

<sup>85</sup> È importante sottolineare che negli anni Cinquanta il cinema si trovò affiancato da un «nuovo e più comodo strumento di divertimento». Un mezzo che ebbe un ruolo determinante nel processo di allontanamento e discriminazione tra i membri della nuova e passata generazione. Si veda in merito F. Casetti e M. Fanchi, *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), in *Spettatori*, cit., pp. 135-171.

<sup>86</sup> Sulla figura di Sophia Loren in rapporto a quella di Marcello Mastroianni ricordiamo in particolare il capitolo *The Inetto versus the Unruly Woman* in J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, cit., pp. 105-139. Si rimanda anche ai testi a carattere divulgativo, tra i quali la recente autobiografia di S. Loren, *Ieri, Oggi, Domani*, Rizzoli, Milano, 2014.

<sup>87</sup> È la definizione suggerita dall'attore stesso, il quale a sua volta ricorda la somiglianza tra Paolo Silvestrelli e il personaggio interpretato ne *I soliti ignoti*. Si veda M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, cit., p. 41.

dario del film *Le ragazze di Piazza di Spagna* (L. Emmer, 1952). La novità rappresentata dal film di Blasetti, è da ricercare però nell'introduzione di una figura a suo modo "rivoluzionaria",<sup>88</sup> ovvero quella di Sophia Loren. *Le ragazze di Piazza di Spagna*, così come gran parte dei film di Luciano Emmer, indaga lo sfaccettato universo femminile con sapiente e delicato equilibrio, mettendo in scena donne sole, emancipate ma non troppo, in fondo ancora intimamente bisognose di una presenza maschile. La figura di Sophia Loren, nel film di Blasetti così come in larga parte delle interpretazioni future, è plasmata su concezioni simili a quelle appena descritte, ma la presenza corporea dell'attrice genera paradossalmente riflessioni opposte.<sup>89</sup> L'ossimoro creato da Sophia Loren è evidente se ci si sofferma sulle pose adottate, sugli sguardi altezzosi e ambigui e sugli effetti che queste due peculiarità generano sugli equilibri interni all'inquadratura.

I film di Emmer e Blasetti escono a distanza di soli tre anni, eppure i due volti di Marcello Mastroianni sembrano appartenere a epoche differenti, e nella generazione di questo scarto, la Loren ha a nostro avviso un ruolo determinante. È lei, infatti, a creare e direzionare lo sguardo maschile, ad attrarre e respingere per bellezza e complessità, ricalcando alla sua maniera i canoni femminili tipici della screwball comedy.<sup>90</sup> Ed è dunque lei a trasformare la presenza e la prestanza maschile di Paolo/Mastroianni, fiancheggiandolo nel corso di quelli che sembrano i primi turbamenti sessuali dell'uomo.<sup>91</sup>

*Peccato che sia una canaglia* è basato sulla continua rincorsa e fuga dei due attori principali, e questo movimento viene spesso a riflettersi anche all'interno dei singoli fotogrammi. Molte sono

---

<sup>88</sup> Il termine se vogliamo non è casuale poiché in ogni inquadratura in cui è presente Sophia Loren, sembra generarsi all'interno del quadro un vero e proprio vortice di presenze, tutte ugualmente attratte dal corpo dell'attrice.

<sup>89</sup> «Un'immagine di benessere, di salute prosperosa, di rigoglio fisico ignaro dei patemi intellettuali, delle preoccupazioni della vita sociale; [le maggiorate fisiche] incarnarono l'ideale di una bellezza classicamente dolce e distesa, anzi familiare e casalinga, estranea ai turbamenti drammatici della carne», V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., p. 124.

<sup>90</sup> L'intero film calca lo stile della *screwball* hollywoodiana, per il ritmo frenetico, la mancanza di schemi ordinati, l'esuberanza del personaggio femminile e la sottomissione di quello maschile.

<sup>91</sup> Egli porta al dito una fede, come nota subito l'astuta Lina/Loren, ma questa apparteneva alla defunta madre.

infatti le inquadrature che vedono Mastroianni intento ad osservare Sophia Loren.

Di fronte a quella schiera di ragazze ben tornite, invadenti, allegre, sicure di sé, era inevitabile che le presenze maschili sbiadissero. La preda si faceva beffe del cacciatore; quale cacciatore, d'altronde? Un povero cucciolone imbambolato e maldestro, pieno magari di belle intenzioni e fieri propositi ma in sostanza più che mai bisognoso di affidarsi a una balia. [...] A volte batterono il tasto della ingenuità, della timidezza, a volte quello della spavalderia; in vari casi dimostrarono del garbo e ottennero dei successi di simpatia, quando non di stima, senza però mai riuscire a imporsi con piena autorità.<sup>92</sup>

I primi film cui Mastroianni partecipa non hanno tra le prerogative quella di risaltare il corpo dell'attore – ad eccezione de *Il bigamo* (L. Emmer, 1955) che rappresenta, come abbiamo visto nel capito precedente, il primo, debole tentativo in direzione opposta –. Il film di Blasetti lavora sulla medesima linea, ma aggiungerà alle caratteristiche di semplice comparsa o spalla, quella ben più rilevante e a suo modo attiva di voyeur.

Possiamo pertanto analizzare e comparare *Peccato che sia una canaglia* e il successivo *La fortuna di essere donna* (A. Blasetti, 1956), poiché i due film, accomunati dalla medesima personalità registica, rappresentano un importante dittico che getterà le basi per la costruzione della coppia Loren-Mastroianni. Entrambi i testi filmici sembrano essere costruiti in funzione dell'esibizione del corpo femminile, e non è un caso che l'unica vera presenza in questo senso sia quella di Sophia Loren. Il suo personaggio si muove agilmente in un mondo popolato esclusivamente da figure maschili, in cui gravitano saltuariamente ideali femminili antitetici a quelli (im)posti dalla Loren stessa.<sup>93</sup> In questo ideale

---

<sup>92</sup> V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, cit., pp. 131-132.

<sup>93</sup> In *La fortuna di essere donna*, il personaggio interpretato dalla Loren, Antonietta Fallari, è in contatto unicamente con il modello proposto dall'anziana madre (Titina De Filippo) e dalle *mannequins* dalla silhouette perfetta e dal portamento elegante. Queste ultime non rappresentano una reale aspirazione per Antonietta, ma l'intento del film sembra essere quello di far emergere come quest'ultima possa divenire facilmente, non senza sacrifici, una donna di classe; popolana sì, ma non per imposizione. Sarebbe interessante soffermarsi sulla portata metalinguistica di Antonietta/Loren, ovvero sul lavoro svolto al fine di smarcare l'attrice rispetto al facile e abusato personaggio della ragazza verace, formosa e genuina. Il caso di

universo maschile, Marcello Mastroianni è soltanto uno dei tanti sguardi indiscreti, ma è sicuramente il più interessante se si considera che la sua posizione voyeuristica, passivo-attiva, nonché il suo ruolo marginale all'interno della coppia, non sono dovuti all'inesperienza o alla necessaria umiltà degli esordienti. A nostro avviso, infatti, l'equilibrio – o squilibrio – della coppia agli esordi, rimarrà pressoché invariato fino all'ultima apparizione nel film di Robert Altman, *Prêt-à-porter* (1993).

[protagonista è] Sophia Loren, affiancata da una spalla d'eccezione come Marcello Mastroianni, il quale non per mero caso rimane in perpetuo subordine e, rispetto al ruolo dominante della partner, sviluppa una sorta di controcanto gattonesco e ironico in cui egli fisicizza e a tratti animalizza i personaggi impersonati.<sup>94</sup>

La citazione è tratta da una analisi di *Ieri, oggi, domani* (V. De Sica, 1963), ma ci sembra che queste parole descrivano perfettamente larga parte delle interpretazioni portate sullo schermo dal duo. Nei due film di Blasetti, Mastroianni si distacca dalle altre figure maschili essenzialmente per la sua *fisicità*, per l'atto – a lui solo concesso – di avvicinamento e possesso del corpo femminile. Tanti sono i personaggi che si avvicinano, che toccano fisicamente il personaggio-Loren, ma quest'ultima si concede solamente all'unico uomo che si rivela incapace di dominare la sua irrequietezza – incapacità che accomuna gran parte dei personaggi interpretati da Mastroianni –. L'avvicinamento effettivo dei due ha però luogo soltanto nel momento in cui si giunge a un compromesso, ovvero nel momento in cui si porta a compimento la trasformazione/castrazione dell'agire maschile. I due finali dei film di Blasetti sono in questo senso emblematici, poiché mettono in scena da un lato, con *Peccato che sia una canaglia*, il cambiamento del tassista *molle* e sdolcinato in uomo duro e dominante, che schiaffeggia in pubblico la propria donna prima di baciarla, dall'altro, con *La fortuna di essere donna*, assistiamo invece al processo inverso, con la presa di coscienza e l'esterna-

---

Sophia Loren sembra in qualche modo riprendere l'operazione fatta su/da Marilyn Monroe: si rimanda al saggio di G. Carluccio, Lo «star system». «Quando la moglie è in vacanza», in G. Alonge, G. Carluccio, Il cinema americano classico, Laterza, Roma-Bari, 2006, pp. 133-136.

<sup>94</sup> G. De Santi, *Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milano, 2003, p.137.



zione del sentimento da parte dell'uomo inizialmente insensibile e profittatore. In entrambi i casi l'unione è data dunque dal cambiamento, dalla rivoluzione/innovazione dell'agire maschile nei confronti della donna.

L'incipit de *La fortuna di essere donna* appare oggi come una rivelazione. Sembra infatti impossibile osservare la schiera di fotografi pronti ad immortalare l'arrivo della diva del momento – gli stessi che da lì a poco prenderanno il nome di “paparazzi” –, senza che questa immagine riporti alla mente una celebre sequenza de *La dolce vita* (F. Fellini, 1960). Com'è facilmente comprensibile, il paragone tra i due testi filmici risulterebbe senz'altro controproducente; ci limiteremo pertanto a cogliere unicamente questa particolare vicinanza, la quale vede come protagonista proprio l'attore di Fontana Liri.

È infatti Marcello Mastroianni il denominatore comune che lega i due film, ma ancor più sottilmente è il *Mastroianni-spettatore*, colui che assiste agli eventi e in modi differenti li immortala. Ci sembra utile soffermarci proprio su questa condizione spettatoriale dell'attore, poiché si rivela a nostro avviso come uno degli aspetti fondanti del duo Loren-Mastroianni.

È stato già accennato come il film di Blasetti del '56 rientri pienamente tra le operazioni di pura esibizione del corpo di Sophia Loren, e come il ruolo di Marcello Mastroianni sia perennemente sospeso tra azione e passività, tra voyeurismo e reale consapevolezza della propria presenza all'interno del quadro. *La fortuna di essere donna* e il precedente *Peccato che sia una canaglia*, sono in realtà film su – e di – una coppia allargata; a gravitare attorno al duo, infatti, vi sono rispettivamente due grandi personalità come Charles Boyer e Vittorio De Sica. Quest'ultimo in particolare, collaborerà con Loren e Mastroianni fino agli anni Settanta, prima in veste di terzo componente (incomodo), poi in veste di regista.

In questo moltiplicarsi continuo di sguardi – tutti esclusivamente rivolti verso Sophia Loren –, vi è poi l'occhio di Mastroianni, spesso nascosto da apparecchi fotografici, a preannunciare l'arrivo dei celebri occhiali dalla montatura scura<sup>95</sup> (*La dolce vita*,

---

<sup>95</sup> Si rimanda al Convegno *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale* e in particolare all'intervento di A. Minuz e S. Vacirca «*The Italian way of wearing glasses*». *Gli occhiali nell'immagine divistica di Mastroianni*.

8 ½ – F. Fellini, 1963 – ma anche, con funzione differente, ne *La terrazza* – E. Scola, 1980 – ) o delle successive lenti deformanti indossate in special modo negli ultimi film (*Stanno tutti bene* – G. Tornatore, 1990 – ). In *La fortuna di essere donna*, il contatto tra Loren e Mastroianni avviene proprio a causa di una fotografia scattata da quest'ultimo senza preavviso, mentre la donna è intenta a sistemarsi i collant incurante di tutto. Fin da subito, dunque, il rapporto che viene a crearsi tra i due pone l'attore in una posizione voyeuristica, mentre la Loren risulta a tutti gli effetti l'oggetto osservato, bramato e immortalato.

Nel 1955, anno di uscita di *Peccato che sia una canaglia*, Filippo Sacchi descrive in questi termini l'attrice:

sarà magari domani un'attrice sul serio, se blufferà meno e studierà di più, e allora ci caveremo tutti tanto di cappello, ma oggi è modesta e principiante il cui repertorio mimico non supera le possibilità di una girl di rivista. Tutto consiste nello spingere alternativamente ora l'uno ora l'altro gluteo all'infuori sollevando ora l'uno ora l'altro braccio per stirarsi il fianco o ravviarsi i capelli, e sbattendo gli occhi in cadenza. Nessun gioco espressivo, nessuna maliziosa finezza, nessuna spontaneità [...] Però proclamano: «È la più bella ragazza del mondo». Quanta esagerazione. Il naso è troppo adunco e le dà di profilo un che di gallinaceo, il collo non è più fresco, e quando si hanno fianchi così voluminosi bisogna avere un ventre incavato.<sup>96</sup>

Il giudizio espresso da Sacchi è ovviamente da riferirsi alla produzione precedente il 1955, ma ci sembra che, al di là dei semplici giudizi di valore, alcune caratteristiche qui espresse siano portate avanti dall'attrice – più o meno consapevolmente – anche negli anni successivi.

L'immagine che più di ogni altra sembra accompagnare l'attrice a mo' di leit motiv, è però legata innanzitutto all'esibizione delle gambe. La Loren, come si è visto, è ricordata principalmente per le forme generose, per il petto prosperoso e i fianchi larghi, caratteristiche queste che non vengono certamente nascoste all'occhio dello spettatore. Ciononostante, l'immagine cinematografica per eccellenza è quella che ritrae l'attrice nell'atto

---

<sup>96</sup> F. Sacchi in «Epoca», 1955, cit. in G. Gori, *Alessandro Blasetti*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze, 1984, pp. 92-93.

di indossare e sistemare autoreggenti o calze di varia tipologia, spesso osservata o meglio spiata da terzi. Si pensi ad esempio alla presentazione del personaggio de *La donna del fiume* (M. Soldati, 1954), volutamente ricalcato intorno alla Silvana Mangano di Riso Amaro (G. De Santis, 1949). Nel film di Soldati l'insistenza sui piedi e sulle gambe della Loren è pressoché maniacale, tanto da rendere la sequenza del mambo – ulteriore eco dal film di De Santis – una mera esibizione del corpo femminile e delle sue movenze sensuali. Le gambe della Loren vengono prontamente nascoste dal marito geloso ne *La bella mugnaia* (M. Camerini, 1955), sono esibite sulla spiaggia per distrarre il giovane tassista in *Peccato che sia una canaglia*, appaiono per prime in *Ieri, oggi, domani* nell'episodio di Adelina così come in quello di Mara. Nel corso degli anni, dunque, possiamo notare come sia andata via via delineandosi una tendenza che ha portato alla creazione di una vera e propria metonimia: le gambe, anche quando inquadrate da sole, *sono* Sophia Loren.

Operazione a nostro avviso più interessante è però quella che successivamente verrà messa in atto da Ettore Scola in *Una giornata particolare* (1977), film nel quale viene a poco a poco sottratta l'essenza stessa dell'attrice/donna, i suoi colori, le sue forme femminili, in definitiva la sua aura divistica. Non ci sembra dunque un caso che proprio sui piedi e sulle gambe della Loren si soffermi l'occhio di Scola, il quale sceglierà consapevolmente di fare indossare alla diva dei collant smagliati, delle pantofole bucate e soprattutto un vestito dalle tinte autunnali che ricopre quasi interamente la sua figura. Un vestito che lascia scoperta soltanto una piccola porzione di quelle stesse gambe che, come si è visto, furono protagoniste di una lunga e prolifica stagione cinematografica.

Con gli anni Sessanta, in special modo con il film a episodi diretto da Vittorio De Sica *Ieri, oggi, domani*, la coppia verrà proiettata in un complesso e stratificato decennio e i due corpi attoriali saranno al centro di un nuovo clima, di nuove mode e nuovi costumi. Come già accennato, la presenza di Sophia Loren all'interno della coppia è di per sé, a nostro avviso, motivo di disparità e disequilibrio; ciò diviene particolarmente visibile nel film di De Sica, il quale, pur avendo come denominatore comune la presenza dei due attori, è visibilmente e interamente

volto alla rappresentazione della figura femminile. Fin dai titoli dei tre episodi (*Adelina*, *Anna* e *Mara*), sembra indubbia la volontà di raffigurare innanzitutto tre volti di donne differenti ma accomunate da una marcata indipendenza, dal carattere fermo e deciso, ma in particolar modo dalla capacità di utilizzare la figura maschile come semplice comprimario all'interno di una recita più ampia e complessa: Adelina che si presta all'escamotage del parto per evitare il carcere, Anna che cerca un diversivo dalla noiosa e fredda vita aristocratica tentando maldestramente di gestire sentimenti e pulsioni "basse", piccolo borghesi, o ancora Mara, personaggio costruito interamente sul continuo e ripetuto spettacolo (di sé), e che all'interno delle svariate prove attoriali di Sophia Loren merita a nostro avviso un'attenzione particolare.

In questa assoluta predominanza femminile, Marcello Mastroianni sembra essere, come già accennato, una sorta di presenza/assenza, un corpo che anticipa e rende sempre più desiderabile l'entrata in scena della partner.<sup>97</sup>

Ci sembra interessante notare come De Sica non solo non sfrutti l'aura divistica derivante da un'esperienza unica e rara come quella de *La dolce vita*, ma lavori persino in direzione opposta, smorzando o addirittura deridendo la componente maschile dell'attore.<sup>98</sup> Il personaggio maschile dei tre episodi è se vogliamo parente lontano dell'inetto sveviano,<sup>99</sup> è l'uomo incapace di gestire l'eredità rude e stereotipata del *maschio* latino (in *Adelina*), è l'intellettuale del boom economico (in *Anna*), è l'uomo grottesco e cartoonesco morbosamente attaccato alla figura paterna (in *Mara*).

---

<sup>97</sup> Nel primo episodio il corpo di Mastroianni è il primo ad apparire allo spettatore, nel secondo assistiamo ad una lunga sequenza accompagnata dalla voice-over di Sophia Loren, ma anche in questo caso la prima presenza visibile è quella dell'attore di Fontana Liri. L'attesa sembra dunque essere legata unicamente all'entrata in scena della Loren.

<sup>98</sup> Rimandiamo ai prossimi capitoli le diverse e necessarie considerazioni sulla visione di un Mastroianni-*latin lover*, limitandoci per il momento ad una dovuta precisazione. Utilizziamo un termine volutamente aleatorio come «componente maschile», poiché intendiamo discostarci da quella che a nostro avviso risulta una semplicistica schematizzazione dei personaggi portati in scena dall'attore. Vedere ne *La dolce vita* la nascita del mito del *tombeur de femmes*, significherebbe infatti non prendere in considerazione il processo di stratificazione del corpo attoriale.

<sup>99</sup> J. Reich dedica un intero capitolo all'incontro tra la cosiddetta *unruly woman* (Sophia Loren) e l'inetto.

Nel tentativo di prendere in considerazione la prova attoriale di Mastroianni in questo film è necessario innanzitutto ricordare il fondamentale apporto dato dal contributo di grandi letterati e sceneggiatori come Eduardo De Filippo, Alberto Moravia e Cesare Zavattini. In *Anna*, episodio tratto appunto dal racconto di Moravia intitolato *Troppe ricche*, Mastroianni interpreta Renzo, un intellettuale mite e squattrinato, un uomo «così niente mandano», come lo descrive la ricca e sofisticata Anna, la quale

pare esserci consegnata da una rubrica giornalistica di Camilla Cederna. All'opposto il giovane con cui ha un appuntamento e che sale sulla sua Rolls-Royce, è uno scampolo ritagliato in quella tipologia di intellettuale autentico e tuttavia disincantato che, da *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), era passato a contrassegnare molti personaggi del nostro Mastroianni.<sup>100</sup>

I due protagonisti della vicenda sono ovviamente agli antipodi, come spesso accade negli incontri amorosi descritti da Moravia nei suoi romanzi. L'episodio sfrutta questa diversità calcandola anche dal punto di vista attoriale; la recitazione di Sophia Loren è al limite del grottesco, pur nella sua complessiva linearità – il suo personaggio ha un accento milanese che all'orecchio dello spettatore appare immediatamente artificioso –, mentre Mastroianni lavora in direzione opposta, con una recitazione pacata e dimessa.

Dopo una lunga sequenza per le strade di Milano, la macchina di Anna si ferma lungo i Navigli per raggiungere Renzo. L'uomo esce dalla sua Cinquecento e si avvicina sorridendo al finestrino della Rolls-Royce.<sup>101</sup> È Renzo-Mastroianni il primo

---

<sup>100</sup> G. De Santi, *Vittorio De Sica*, Op. cit., p. 139.

<sup>101</sup> L'automobile ha, in questo episodio come in larga parte della produzione cinematografica del decennio, un ruolo centrale. Dell'importanza rivestita dal mezzo se ne accorse anche la redazione della celebre rivista "Quattroruote", che nel dicembre 1963 dedicava la copertina proprio alla coppia Loren - Mastroianni, dando particolare rilievo all'atto della guida. La descrizione dell'immagine da parte della redazione della rivista sembra però non dare conto del reale significato dell'episodio; essa infatti si concentra unicamente sulla visione dell'attrice alla guida, vista come allieva inesperta, accompagnata e *guidata* dalla sapiente supervisione dell'uomo (Mastroianni). Così viene dunque descritto – e frainteso – il gesto affettuoso di Mastroianni, che nell'episodio appoggia delicatamente la mano su quella della Loren: «quest'immagine documenta la diligenza della elegante guidatrice, che

a presentarsi all'occhio dello spettatore, e quest'ultimo è già a conoscenza di alcune peculiarità dell'uomo grazie alle parole di Anna in *voice-over*. Per la donna egli rappresenta un ideale di mascolinità differente, lontano dai canoni di eleganza e ricercatezza tipici della Milano mondana. Renzo è l'intellettuale libero e generoso, con i suoi «incredibili calzini corti».

Ecco dunque che la complessa stratificazione di ruoli che ha portato alla visione di un Mastroianni-icona di eleganza, passa anche negli anni Sessanta attraverso la ridicolizzazione e la messa in discussione di un ruolo e di un gusto. Ma l'episodio che più di ogni altro gioca proprio su questa messa in ridicolo è sicuramente *Mara*. Episodio che non casualmente ha contribuito a rendere internazionale una certa immagine di Sophia Loren – ovviamente ci riferiamo alla celebre sequenza dello spogliarello –, ma che a nostro avviso ha anche rafforzato il legame della coppia portandola ad affrontare sempre più saldamente i decenni a venire.

Nell'episodio di *Mara* Mastroianni interpreta Augusto Rusconi, un bolognese dai modi buffi e infantili, un bambino costretto in abiti seriosi da adulto. Tra i tre personaggi maschili del film a episodi questo è l'unico che porta l'attore ad abbandonare il registro dimesso e pacato per esplorarne di nuovi e più eccedenti. L'attore, infatti, passa repentinamente dalle frasi urlate e dai gesti infantili e grossolani (la mano stampata in fronte in segno di dimenticanza, la testata data volontariamente contro il muro, le ripetute cadute e i passi di danza, l'ululato), a frasi sussurrate e affettuose. La componente giocosa, in definitiva, è predominante. Rusconi è anzi a nostro avviso il primo vero esempio di *recitazione-gioco* dell'attore, intesa innanzitutto come regressione corporea prima che intellettuale. Una regressione infantile che può e deve dunque convivere coscientemente con la sfera sessuale. La sequenza dello spogliarello è emblematica proprio perché unisce componente sessuale e gioco in un'unica e memorabile

---

apprende dal compagno come tenere le mani sul volante». Ci sembra interessante notare come la rivista abbia intelligentemente intercettato una certa immagine dell'attore, sfruttando quest'ultima a suo *vantaggio*. Si rifiuta e si accantona il reale protagonista dell'episodio, ovvero un personaggio che vede Mastroianni nei panni di un intellettuale, un uomo inetto dal punto di vista pratico e strettamente pragmatico – è lui a causare l'incidente con la macchina –, mentre si abbraccia l'idea vincente e in linea con gli intenti della rivista, di un uomo capace di gestire e controllare sia il mezzo automobilistico, sia la donna che sta al suo fianco.

esperienza spettatoriale; spettatore, oltre alla figura canonica, è anche Rusconi, così come lo è lo stesso Mastroianni. Quest'ultimo assiste silenzioso alle movenze seducenti di Mara/Loren accompagnando la celebre hit di Henry Wright "Abat-jour" con ululati desiderosi e versi bambineschi.<sup>102</sup>

La macchina da presa posa il suo sguardo principalmente sul corpo di Mara, ne segue con movimenti millimetrici gli spostamenti, ne cattura ogni particolare. Prima di concentrarsi sulla figura femminile, però, vi è una lunga inquadratura a figura intera che ritrae la coppia ai lati opposti del quadro, l'uno di fronte all'altra. Rusconi è seduto sul letto in una posizione da spettatore-bambino, con la testa poggiata sui pugni chiusi, il corpo immobile ad eccezione dello sbattere delle ciglia. La recitazione-gioco alla quale si accennava poc'anzi viene dunque espressa dall'attore attraverso determinate posture e movenze corporali – ad esempio con l'ossessivo contatto tra mani e viso –, ma viene anche sottolineato dal variegato utilizzo del dialetto e dell'accento bolognese, nonché dai differenti utilizzi della voce: il canto sgangherato, l'imitazione della voce femminile, i versi animaleschi.

Nonostante l'utilizzo del corpo e della voce di Mastroianni nel film di De Sica appaiano inaspettati o inconsueti, ci sembra ugualmente fondamentale che questa scelta non venga analizzata nella sua componente anomala, ovvero come momentaneo affrancamento da un percorso autoriale per così dire rettilineo. Al contrario ci sembra interessante osservare come in realtà vi sia un continuo scambio e una assidua riproposizione di modalità recitative. Torneremo più avanti sul discorso affrontando in particolar modo la questione legata alla *ricostruzione* de *La dolce vita* e alle svariate anticipazioni, eco e allusioni al celebre personaggio di Marcello Rubini.

Concludiamo questo breve excursus con alcune rapide considerazioni in merito ai casi di riproposizione e citazione dell'episodio *Mara*. Un'ulteriore conferma della centralità del corpo femminile nel film ci è data infatti dalla notevole quantità di echi e rimandi cinematografici all'episodio di De Sica. La ricezione spettatoriale, ma più in particolare la *traduzione* in immagini di

---

<sup>102</sup> Oltre alla hit "Abat-Jour", va ricordata anche la ripetizione del motivo di Rita Pavone del 1963 "La partita di pallone", cantata da Mara e Rusconi a più riprese nel corso dell'episodio.

un certo gusto popolare, è senz'altro utile alla comprensione delle dinamiche coeve all'uscita del film. Ed è proprio interrogando tali immagini che sembra emergere innanzitutto l'attenzione per una figura particolare di Sophia Loren, una figura univoca che non casualmente fu utilizzata per i manifesti del film *Ieri, oggi, domani*.

*Un mostro e mezzo* (Steno, 1964) e *Questa volta parliamo di uomini* – episodio *Un brav'uomo* (L. Wertmüller, 1965) sono solo due tra gli svariati casi di riproposizione del film di De Sica, sebbene l'opera filmica in sé non venga mai esplicitamente chiamata in causa.

Come accadeva con il citato *Totò Diabolikus*, anche i due film presi in analisi giocano sulla citazione cinefila, sul rimando intertestuale dato in entrambi i casi dalla visione del manifesto cinematografico. Ci sembra che questo aspetto sia particolarmente interessante poiché a nostro avviso tende a mettere in luce l'autonomia complessiva della figura di Sophia Loren. Un'autonomia rispetto al testo filmico e alla figura registica che lo ha diretto e un'indipendenza più generale rispetto alla sua *spalla* Marcello Mastroianni. Nel film di Steno e Wertmüller, infatti, l'immagine di Sophia Loren viene introdotta in quanto donna, modello di bellezza e fascino apparentemente slegato da qualsiasi contesto cinematografico.

Nel film di Steno, il detenuto accusato di omicidio (Franco Franchi) chiede di vedere Sophia Loren come ultimo desiderio prima della imminente dipartita; data l'impossibilità di esaudire tale richiesta, la polizia francese ripiega su una semplice locandina di *Ieri, oggi, domani*, ponendola tra bottiglie di champagne e altre leccornie da ultima cena. Il manifesto utilizzato all'interno del film di Steno raffigura la Loren con l'ormai familiare completo intimo indossato nella sequenza dello spogliarello. Al fianco dell'attrice vi è poi l'immagine di Mastroianni/Rusconi in una posizione adottata dall'attore nel corso di una sequenza precedente, dunque slegata dalla immagine di una Loren in *déshabillé*. Dalla commistione di momenti fuori sincrono nasce dunque un ritratto inequivocabile: l'uomo – inteso in senso lato – non può che pregare, in ginocchio, per poter vedere/avere il corpo di Sophia Loren.

Anche il Manfredi del film della Wertmüller entra in contatto con la figura dell'attrice attraverso la visione del manifesto del film di De Sica. L'uomo, in compagnia di un amico di bevute,



sosta davanti all'immagine della Loren e, visibilmente ubriaco, si toglie più volte il cappello in segno di saluto e rispetto, manda baci, chiede alla donna di sposarlo. Congedandosi infine dal manifesto e dando a quest'ultimo appuntamento alla serata successiva, l'uomo viene informato dell'imminente cambio di cartellone: «fanno Deserto Rosso, con Monica Vitti». In questa sequenza il volto di Mastroianni, relegato in un angolo del manifesto, è ancora una volta pressoché invisibile. Così come è inesistente la necessità e la volontà, da parte dei personaggi interpretati da Franchi e Manfredi, di confrontarsi con i canoni di mascolinità portati sullo schermo dall'attore di Fontana Liri.



*Questa volta parliamo di uomini, L. Wertmüller (1965)*



*Un mostro e mezzo, Steno (1964)*

Possiamo dunque affermare che il film di Steno, così come quello della Wertmüller, non si limitano a citare e a porre al cen-

tro dell'attenzione la presenza della diva, ma tentano di imbastire un discorso più ampio, tutto cinefilo, che prende in causa un preciso *côté* e ne mette in risalto le implicite rivalità: dalle parole del personaggio interpretato da Nino Manfredi si evince che Sophia Loren non piace all'uomo dai gusti *difficili*, e proprio a quest'ultimo non resta che attendere il prossimo cambio di cartellone.

## 2.2. RIPROPOSIZIONI E RISCRIITTURE DEL DUO MASTROIANNI-LOREN

Gli anni Settanta ci sembrano anni singolarmente efficaci e prolifici per quanto concerne l'attività della coppia Loren-Mastroianni. In particolare tenderemo nel presente paragrafo di analizzare alcune interpretazioni del duo dando particolare rilievo alle scelte costumistiche adoperate. In questo decennio Loren e Mastroianni sembrano infatti essere riscoperti in quanto corpi in grado di significare e produrre significati mediante l'utilizzo e l'esibizione di divise, abiti volutamente stereotipati e connotati o vestiti che rimandano a un preciso immaginario.<sup>103</sup>

Prendendo in prestito le parole di Barthes, ciò che ci interessa «del vestito è proprio il fatto che esso sembra partecipare alla più grande profondità e alla più grande socialità».<sup>104</sup> Profondità e socialità nel nostro caso possono essere visti come termini compenetrabili e inscindibili, poiché entrambi sembrano essere volti ad una maggiore e più acuta comprensione dei personaggi, del loro *côté* di riferimento, del loro ruolo sociale. A nostro avviso è sul finire degli anni Sessanta, ma ancor più visibilmente nel decennio seguente, che la coppia si distacca dai ruoli precedentemente interpretati pur mantenendo intatte le dinamiche principali interne al duo.

Se nei ruoli interpretati dalla coppia nel corso degli anni Cinquanta si puntava su un abbigliamento particolarmente provocante e alla moda per Loren e su una divisa da lavoro o su vestiti generalmente anonimi, privi di eleganza e addirittura male in-

---

<sup>103</sup> R. Barthes, *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento*, Einaudi, Torino, 2006, p.83.

<sup>104</sup> Ivi, p. 23.

dossati per Mastroianni,<sup>105</sup> negli anni Settanta assistiamo ad un vero e proprio cambiamento di rotta che porta ad una particolare reinvenzione del personaggio-Loren e ad una maggiore *creatività* per quanto concerne la figura di Mastroianni.<sup>106</sup> Nuovi equilibri sembrano quindi nascere e delinearsi all'interno della coppia, complici il contesto storico, le nuove personalità registiche che si avvicineranno al duo, l'interesse, a livello di scrittura, per nuove tipologie di mascolinità e femminilità.

*La moglie del prete* (D. Risi, 1970) è il caso – a nostro avviso emblematico – da cui parte la riflessione sul duo nei termini sopracitati.<sup>107</sup> È il 1970 e Dino Risi apre il decennio riproponendo agli spettatori la coppia Loren-Mastroianni. Protagonisti del film sono il sacerdote Mario e la ex-cantante Valeria; quest'ultima, delusa dalle passate relazioni sentimentali e decisa a tentare il suicidio, entra in contatto con Mario tramite il servizio telefonico di "Voce amica". Interessante, ancora una volta, è la prima apparizione di Mastroianni all'interno del film, un'apparizione che pone in risalto innanzitutto la voce, che ritarda volutamente la presentazione del corpo dell'attore e gioca sul mascheramento del suo ruolo di sacerdote. Si può notare fin dalle prime inquadrature come i due personaggi siano legati a scenografie e a costumi dalle caratteristiche opposte: la stanza di Valeria, in tutto simile a quella di un'adolescente di provincia, sembra far convivere tra le medesime mura l'essenza del post-Sessantotto e al contempo la sua stessa negazione.<sup>108</sup> Foto, copertine di vinili e poster di Valeria ricoprono le pareti della camera, ma a completare la saturazione non solo visiva del quadro vi sono le note di "Goin'

---

<sup>105</sup> In *Peccato che sia una canaglia*, per esempio, Mastroianni indossa spesso gli abiti con disinteresse e trascuratezza. Diverse sono le sequenze in cui veste camicie dai colletti storti e sistemati frettolosamente, cinture che pendono dai passanti dei pantaloni. Discorso a parte merita invece *La fortuna di essere donna*, film nel quale possiamo vedere *in nuce* alcuni tratti distintivi del futuro Mastroianni: la sigaretta poggiata sulle labbra, l'atto del sistemare accuratamente i polsini della camicia, il modo di osservarsi allo specchio e una certa cura nei dettagli.

<sup>106</sup> Ci riferiamo in particolare ai film diretti da Ettore Scola e Marco Ferreri e al Mastroianni francese.

<sup>107</sup> Si rimanda a V. Caprara (a cura di), *Dino Risi. Maestro per caso*, Gremese editore, Roma, 1993.

<sup>108</sup> Il film è ambientato a Padova, ma sono presenti anche sequenze girate tra Venezia e Roma. Valeria vive nella provincia veneta con i genitori e ne accetta quotidianamente l'oppressiva presenza.

out of my head”, canzone incisa da Frank Sinatra nel 1969.<sup>109</sup> Lo sfondo che fa da cornice al primo piano di Mastroianni/Mario, al contrario, appare spoglio e asettico, privo di qualsiasi oggetto che connoti la personalità del sacerdote, proprio perché quest’ultima viene a coincidere con l’abito stesso, ingombrante pur nella sua austerità. Il voluto ritardo nella presentazione del personaggio di Mario insiste implicitamente sulla voce (amica) dello stesso, una voce mediata dall’apparecchio telefonico e dal forte accento veneto, ma resa comunque immediatamente riconoscibile all’orecchio dello spettatore.

Fin dai primi istanti del film il personaggio interpretato da Mastroianni sembra instradato verso il cedimento dei propri valori e verso l’allontanamento dal proprio ruolo, dunque dal proprio *abito*. La telefonata a “Voce amica” segna il primo passo verso questo distacco poiché molte sono le occasioni perse dal sacerdote per mettere in chiaro la propria situazione e altrettante sono le esitazioni e interruzioni che portano inevitabilmente a un coinvolgimento sentimentale dei due personaggi.

Quelle che abbiamo definito esitazioni e che si fanno palpabili principalmente all’interno dei dialoghi del film, trovano a nostro avviso un corrispettivo anche sul piano visivo. Qui assistiamo ad un vero e proprio *mascheramento* della figura sacerdotale, una sorta di lenta e inconscia *mimetizzazione* che tenta in più modi di normalizzare l’eccezione e, se vogliamo, cerca di mantenere in vita la mascolinità dell’attore giocando sul ripetuto compromesso tra autocontrollo e istinto. Emblematica in questo senso è la sequenza che vede i due protagonisti attorno al tavolo di un ristorante intenti a mangiare zuppa di pesce con un grande bavaglio legato attorno al collo. Qui l’abito di (don) Mario, così come quello della giovane Valeria, viene volutamente nascosto per favorire il gioco di un doppio camuffamento: il vestito del

---

<sup>109</sup> I poster raffigurano il personaggio di Valeria in veste di cantante della band fittizia “I disertori”. Il nome dell’ex gruppo musicale in cui militò la ragazza, è solo uno dei tanti indizi che fanno presagire un passato “ribelle”, molto vicino, visivamente, a icone musicali e di stile coeve quali Mina e Patty Pravo. Inoltre, come viene accennato nel corso del film, Valeria veniva riconosciuta nell’ambiente musicale di provincia come “la pantera della bassa”, nome d’arte che sembra rifarsi a quello di Mina, “la tigre di Cremona”. Altro riferimento alla cultura musicale pop tra fine anni Sessanta e inizio Settanta, è la canzone di Donatello, la hit datata 1970 “Malattie d’amore”.

prete viene momentaneamente nascosto e dunque privato di significato e l'effetto può dirsi immediato.<sup>110</sup>

Va inoltre sottolineata la precisa scelta costumistica di un abito sacerdotale lungo, un abito che volutamente e a più riprese viene associato agli abiti di Valeria. Oltre alla gag sulle gonne<sup>111</sup> dei due personaggi, infatti, ricordiamo una celebre immagine – utilizzata non casualmente anche per il manifesto del film – che immortala Valeria e don Mario vicini e con abiti pressoché identici, lunghi e neri, sacerdotali.<sup>112</sup>

Il personaggio di Valeria, così come quello di don Mario, è quindi a sua volta investito da una tendenza alla mimetizzazione e quest'ultima trova compimento proprio per mezzo dell'abito. Dai vestiti corti e appariscenti, in pieno stile beat, la donna passa al vestito monacale, fino ad indossare abiti floreali dalle tinte e dalla fantasia difficilmente distinguibili dalla tappezzeria.

Così come i dialoghi tra i due sono spesso contraddistinti dai continui tentennamenti, dai numerosi tentativi reciproci di zittirsi, dagli imbarazzi e dal senso di inadeguatezza rispetto all'ambiente, allo stesso modo ci sembra che il particolare abbigliamento dei protagonisti, attraverso una continua limitazione della propria autentica esibizione, segua una direzione del tutto affine.

Torniamo al già accennato caso di *Una giornata particolare* per tentare di mettere in rilievo alcune questioni legate all'abbigliamento e alle precise scelte coloristiche effettuate ancora una volta sull'immagine dei due attori.

Già in partenza tutto quello che riguardava l'ambientazione e tutti i capi di vestiario erano stati decolorati. Poi girammo con un filtro speciale, e quindi decolorammo ancora in stampa. Insomma, fu

---

<sup>110</sup> Non tarda infatti ad arrivare un cantante che, imbracciando la chitarra, dedica alla coppia una serenata, fino a quando anch'egli non comprende di essere di fronte ad un prete.

<sup>111</sup> «La gonna» – «ah, sì scusa» – «no no, la tua» è lo scambio di battute tra i due nella sequenza in cui Valeria tenta di insegnare a guidare a don Mario.

<sup>112</sup> Nelle immagini del set Sophia Loren indossa un paio di vistosi collant rossi, collant che però nella breve sequenza citata non vengono sfoggiati. Ricordiamo in merito anche la sequenza de *La dolce vita* che vede Anita Ekberg indossare un abito sacerdotale reinterpretato dal costumista Piero Gherardi. Sul termine glamour dalle origini fino alla contemporaneità, si veda S. Gundle, *Glamour. A history*, Oxford University Press, New York, 2008.

una sottrazione progressiva dei colori, fino quasi a farli scomparire, a farli diventare bianco e nero. Una volta arrivati a questo punto, si cominciarono ad aggiungere i colori per fare risaltare magari in tutta una scena soltanto un rosa in qualche punto. E questo non fu soltanto per fare assomigliare maggiormente la fotografia ai pezzi di documentario con cui avevo aperto il film, ma perché i ricordi miei, della casa in cui abitavo a Piazza Vittorio a quell'epoca, sono in quella tonalità.<sup>113</sup>

Come afferma il regista stesso, una tra le scelte decisive del film fu la colorazione neutra degli interni ma anche degli abiti dai colori «malinconici e autunnali»<sup>114</sup> dei personaggi. La particolare *patina* donata alle immagini è insomma centrale nel processo di significazione del film, non solo perché si effettua una ripresa di quelli che erano i colori dei/nei ricordi del regista, ma anche per la rivoluzione effettuata da quest'ultimo per quanto concerne la modalità di riproposizione del passato. Come ricorda Emiliano Morreale, in *Una giornata particolare* Ettore Scola compie un'operazione destinata a dettare scuola negli anni a venire: la desaturazione della fotografia innanzitutto denota e delimita un ambiente-altro, un passato, ma al contempo il film «rifiuta i segni di più facile identificazione del decennio raccontato. I personaggi vengono mostrati come messi fuori dalla storia, reclusi per la loro diversità (di donna o di omosessuale)».<sup>115</sup>

Come è consuetudine nelle opere del regista siamo di fronte ad una unità spaziale che imprigiona i due protagonisti all'interno di una palazzina (Palazzo Federici a Roma) e che delega alla voce di uno speaker radiofonico (Guido Notari) ogni collegamento con l'esterno e con gli eventi storici che stanno avvenendo. Dall'incontro fortuito tra Antonietta e Gabriele, unici inquilini rimasti all'interno del palazzo, nasce un profondo legame che unisce ancora una volta due personalità agli antipodi. Antonietta è una donna dalla cultura limitata e dalla vita monotona. Col suo corpo smagrito e sfatto dalla troppa dedizione nei confronti della famiglia e della casa, così come con i suoi abiti trasandati e malconci, Antonietta riassume forse in modalità non del tutto canoniche i

---

<sup>113</sup> R. Ellero, *Ettore Scola*, Il Castoro, Milano, 1996, pp. 67-68.

<sup>114</sup> M. Livolsi (a cura di), *Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, La nuova Italia Editrice, Scandicci, Firenze, 1988, pp. 240-241.

<sup>115</sup> E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Op. cit., p. 114.

canoni femminili dell'era fascista. Gabriele è invece un uomo di cultura, elegante e raffinato nei modi, dalla personalità sfaccettata e imprevedibile; l'uomo, come si scoprirà nel corso della vicenda, è un ex annunciatore radiofonico dell'EIAR allontanato dal lavoro e in seguito dalla città a causa della sua omosessualità.

L'incipit del film, preceduto da un lungo estratto documentario, mostra Antonietta vagare per l'appartamento con una tazzina di caffè e alcuni abiti in mano. Sono le sei del mattino e la donna tenta di svegliare i numerosi figli e il marito poggiando vicino a ciascuno di essi i vestiti da indossare per la sfilata in onore alla visita del Führer. La "giornata particolare" ha infatti inizio con una sorta di cerimonia, un rito che prevede innanzitutto l'atto della *vestizione*, ovvero l'indossare l'abito connotato per eccellenza: la divisa fascista. Ciò che in prima analisi differenzia i due protagonisti del film dagli altri personaggi è infatti proprio il loro corpo *nudo* e libero da uniformi, sebbene a nostro avviso l'abito da casa di Antonietta sia, a suo modo, rivelatore di una situazione e di una sottomissione. Proprio quest'abito, indossato nel corso dell'intero film, ci sembra essere particolarmente utile per la caratterizzazione del personaggio interpretato da Sophia Loren; si tratta infatti di un vestito dalle tinte autunnali che ricopre quasi interamente la figura dell'attrice e lascia scoperta soltanto una piccola porzione di quelle stesse gambe che, come abbiamo visto, furono protagoniste di una lunga e prolifica stagione cinematografica. La donna indossa in un primo momento un paio di pantofole dai medesimi colori spenti e con un vistoso buco sul quale la macchina da presa si sofferma insistentemente. Allo stesso modo vengono evidenziati in Antonietta i numerosi segni di una evidente e ormai pacificata trascuratezza del proprio corpo: il collant con la lunga smagliatura, i capelli scarmigliati, la biancheria bucata stesa sul terrazzo.

La sola presenza di Gabriele è sufficiente a sovvertire la stanca e apatica routine della donna e risveglia in quest'ultima l'interesse per la cura – benché minima – dei dettagli. Dal canto suo l'uomo appare con indosso una *divisa borghese*, la quale rifiuta, per la sua semplice presenza, ogni apparenza/essenza fascista.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Cfr E. Mora, *La moda italiana e l'uomo integrato* in E. Dell'Agnese, E. Ruspi (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Utet, Torino, 2007.

Anche il film di Scola, così come quello di Risi, gioca dunque sul nascosto e implicito mantenimento di determinate ripetizioni intimamente legate ai due attori e al loro passato cinematografico. I due casi presi in analisi sono emblematici poiché, in modalità differenti, mettono entrambi in scena l'avvicinamento da parte di una donna a due tipologie maschili disinteressate al possesso del corpo femminile. È interessante notare come nei due film il distacco iniziale dei protagonisti, una volta portato all'eccesso, svanisca inevitabilmente nell'unione. La coppia, dunque, ritorna sempre alla vitalità che l'ha contraddistinta fin dagli albori e ripropone, seppur in modalità differenti e più mature, le medesime caratteristiche che hanno contribuito a renderla celebre.

La riproposizione cui facciamo riferimento intesse ovviamente dei forti legami con il concetto di citazione,<sup>117</sup> concetto divenuto particolarmente significativo grazie all'incontro/scontro con la cultura postmoderna.<sup>118</sup> Riprendendo nuovamente le parole di Emiliano Morreale

più che apparire come qualcosa che scorre, il passato sembra situabile spazialmente [...] in un luogo ideale, un inventario che sta da qualche parte e dal quale si può attingere. La forma principale di questa apparizione, per cui in effetti il vintage è il contrario della storia e perfino della memoria, è la moda: una moda-citazione, per la quale il passato è un guardaroba.<sup>119</sup>

L'immagine e in particolare la ricezione di Marcello Mastroianni, come è stato già accennato, non possono prescindere dalla componente *glamour*, così come da ogni discorso intimamente

---

<sup>117</sup> Oltre al testo capitale di A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris, 1979, facciamo riferimento al testo di F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale*, Marsilio, Venezia, 1984.

<sup>118</sup> «Il citazionismo viene considerato come un fenomeno tipico dell'età postmoderna. Attraverso il fenomeno ormai standardizzato della citazione (ma anche della ripresa, del rifacimento, del ricalco), il postmoderno restituisce un'immagine sincronica di ogni storia e di ogni possibile memoria. Si lavora quindi sempre più sull'enfasi della memoria, considerata come archivio del passato, sulla consapevolezza che anche il più immediato presente è già registrato, conservato nel momento stesso in cui è prodotto». Si rimanda a A. Negri, *Ludici disincenti. Forme e strategie del cinema*, Bulzoni, Roma, 1996, p. 88.

<sup>119</sup> E. Morreale, *La nostalgia nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, saggio apparso sul sito web della rivista online "FilmIdee" e che riprende quanto detto dall'autore ne *L'invenzione della nostalgia*, Op. cit.



legato alla moda.<sup>120</sup> È bene tentare innanzitutto di comprendere quali caratteristiche dell'attore abbiano giocato un ruolo fondamentale nella nascita di tale aura interrogando soprattutto gli ultimi anni di carriera. È proprio negli ultimi due decenni del secolo passato, infatti, che possiamo scorgere le operazioni più importanti e più plateali di ripescaggio e riproposizione di ruoli o di semplici caratteristiche oggi unanimemente attribuite al volto di Mastroianni. Tali operazioni, come vedremo nel capitolo successivo, sono spesso legate ad un ritorno esplicito di personaggi apparsi nel corso degli anni Sessanta (Marcello Rubini in testa), periodo particolarmente fecondo per l'attore di Fontana Liri; in questi casi il concetto di riproposizione esula dalla ricostruzione filologica per concentrarsi piuttosto sull'attore e sui significati da esso veicolati. In altre parole è il corpo di Mastroianni stesso, in quanto *corpo-citazione*, a restituire luoghi e anni passati, ma ancor più sottilmente è a quest'ultimo che si affida l'idea di una ricreazione-simulazione principalmente nostalgica e dunque consapevolmente lacunosa.

Per meglio comprendere quanto detto ricorriamo a un esempio che ancora una volta porta la firma del regista Ettore Scola. *C'eravamo tanto amati* (1974), così come il successivo *La terrazza* (1980), è un film circoscritto storicamente con precisione, sebbene al suo interno non vi sia alcun riferimento a «quello che effettivamente accadde nella società, nulla dei conflitti, talora anche acuti, nulla del '68, nulla della strage di piazza Fontana a

---

<sup>120</sup> Ricordiamo ciò che scrisse Enzo Biagi in occasione dell'intervista rilasciata dall'attore: «il termine divo non gli si addice perché vuol dire frastuono, vuol dire *glamour*». Più volte, nel corso della carriera, Mastroianni rivendica la sua naturale propensione per la pigrizia, nonché un forte attaccamento alla semplice e pacata quotidianità della vita; fino a sviluppare, soprattutto negli ultimi anni, uno spiccato senso di umiltà e modestia. Di lui Dino Risi dirà: «si aggira nei film come uno che chiede scusa per il disturbo». È interessante notare come questa immagine, più volte rimarcata dall'attore stesso, sia in netto contrasto con l'immagine veicolata dalla stampa e percepita dal pubblico. L'evidente divario tra ricezione divistica e quella che possiamo definire "auto promozione", sembra però essere giustificato dal ruolo fondamentale – e necessariamente predominante – giocato dallo spettatore nella creazione dell'*aura glamour*. Riprendiamo in merito le parole di S. Gundle, secondo il quale «*glamour simply cannot exist without mass involvement. Not even the most interesting, sexy, and fashionable person can be glamorous without venturing into the public realm and winning attention*». Si veda *Glamour*, Op. cit. p. 15.

Milano, nulla di “Mani Pulite”, meno che nulla del rapimento e dell’uccisione di Moro, nulla del lento spostamento a destra dell’asse politico italiano». <sup>121</sup>

Come spesso accade in Scola, infatti, è l’uomo – specie se assoggettato e mansueto – ad essere centrale nella (ri)costruzione della Storia. Come ricorda lo stesso regista «la storia assoluta è, in realtà, quella dell’uomo e non quella ufficiale e paludata dei grandi eventi». Non è un caso dunque che anche la sequenza di cui parleremo diffusamente più avanti sia essenzialmente costruita *da e per* uomini appartenuti a una storia «non ufficiale». Ci riferiamo in particolare all’incontro imprevisto tra Antonio (Nino Manfredi) e Luciana (Stefania Sandrelli) avvenuto nei pressi della Fontana di Trevi, proprio nel momento in cui quest’ultima diviene celebre sfondo di una sequenza de *La dolce vita*. <sup>122</sup>

L’incontro tra i due protagonisti avviene volutamente all’interno di un ulteriore set – dentro il quale vi sono Federico Fellini e Marcello Mastroianni – che viene immediatamente a coincidere con un preciso e connotato momento storico. Centrale in questo processo di ricostruzione non è però la sequenza catturata *in diretta* dalla macchina da presa diegetica, poiché essa riprende unicamente le controfigure di Anita Ekberg e Mastroianni. Il fulcro viene piuttosto a coincidere con il vero “Marcello”, seduto al di fuori del set fittizio ma pur sempre essenziale nell’economia della sequenza. Le inquadrature a lui dedicate sono sfuggenti e l’attore appare pressoché muto, la sua voce viene infatti sovrastata dallo scrosciare dell’acqua della fontana e dalle voci della folla accalcatasi intorno. È lo stesso Manfredi, sopraggiunto sul set a bordo di un’ambulanza, a nominare l’attore indicandolo al suo collega portantino. Ciò che rende centrale Mastroianni è dunque l’essere riconosciuto – cosa che non avviene per Fellini, scambiato per il regista Rossellini <sup>123</sup> – in quanto attore noto, tra attori noti.

---

<sup>121</sup> E. Bispuri, *Ettore Scola. Un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 98.

<sup>122</sup> In merito al concetto di glamour legato in particolare a Fellini e a *La dolce vita*, si veda A. Minuz, *Viaggio al termine dell’Italia. Fellini Politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012, pp. 85-88.

<sup>123</sup> L’omaggio a Federico Fellini «è scanzonato; anche le musiche della colonna sonora di Armando Trovajoli assumono, per l’occasione, inedite [...] sonorità felliniane». E. Siciliano (a cura di), *C’eravamo tanto amati di Ettore Scola. Storie di*

Il Mastroianni del film di Scola, però, deve scontare quei quindici anni che lo separano dalle reali riprese de *La dolce vita*, ed è forse proprio per questo motivo che al tempo delle riprese si scelse di coprire il viso dell'attore utilizzando degli occhiali da sole scuri e dalla montatura ingombrante. Più volte durante la sequenza una donna della *troupe* chiede all'attore di scoprire il volto, di mostrarsi ai fans – e implicitamente anche agli spettatori –, ma egli rifiuta e nasconde quelli che sono gli evidenti e naturali segni del tempo.

Il film ci è utile proprio perché affronta la tematica per noi centrale della riproposizione, affidandosi non tanto alla precisione filologica ma piuttosto all'attenzione per quella che abbiamo già definito moda-citazione o corpo-citazione. Come è stato accennato, ad essere centrale nell'identificazione del periodo storico è innanzitutto l'uomo, che nel nostro caso è di per sé simbolo;<sup>124</sup> ma a giocare un ruolo altrettanto significativo è a nostro avviso il dettaglio degli occhiali da sole indossati dall'attore. Si tratta infatti di una montatura ben nota del marchio "Persol", il medesimo modello utilizzato dal personaggio di Marcello Rubini all'interno dell'opera di Federico Fellini.<sup>125</sup> Ed è proprio grazie a *La dolce vita* che l'oggetto assume una precisa connotazione storico-temporale e diviene così una citazione all'interno dell'immenso catalogo o «guardaroba del passato».

Possiamo dunque affermare che è innanzitutto il corpo di Mastroianni a fare di un set fittizio il set de *La dolce vita*, ma ancor più sottilmente è il Mastroianni che (anche) grazie all'oggetto ristabilisce la precisa atmosfera glamour della Roma del tempo.<sup>126</sup>

Glamour, termine che tanta fortuna ebbe tra le pagine delle riviste di moda, viene utilizzato in questa sede, e per il film di

---

*italiani, storia d'Italia*, Associazione Philip Morris progetto cinema, Lindau, Torino, 2001, p.106.

<sup>124</sup> Non bisogna dimenticare che negli anni delle riprese del film Mastroianni è un attore già ampiamente affermato e può considerarsi un divo cinematografico a tutti gli effetti. Pertanto, «l'ingresso della star non richiedeva le spiegazioni delle narrazioni letterarie o drammatiche – la sua *persona* garantiva un fascio di caratteristiche trasmesse a tutto il racconto». F. Pitassio, *Attore/Divo*, Op. cit. p. 65.

<sup>125</sup> Si rimanda al Convegno *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale* e in particolare all'intervento di A. Minuz e S. Vacirca «*The Italian way of wearing glasses*». *Gli occhiali nell'immagine divistica di Mastroianni*.

<sup>126</sup> S. Gundle, *Glamour*, pp. 228-229.

Scola in particolare, per la sua capacità elastica, per così dire *modellante*:

The trappings of glamour – make-up, clothes, accessories, etc. – give everyone a chance in theory of defying the effects of age and the limitations of the physical body. Through them, a dream version of the self can be forged. Glamour is a weapon and a protective coating, a screen on which an exterior personality can be built to deceive, delight, and bewitch.<sup>127</sup>

Secondo Gundle il glamour è un'arma, un modo di dare al proprio aspetto sembianze ringiovanite, rinvigorite; l'accessorio, come viene accennato, è quindi essenziale per il processo di definizione del corpo ma soprattutto ci sembra fondamentale per la capacità di dare a quest'ultimo una *continuità* nel tempo. Continuità che, come vedremo, verrà sapientemente sfruttata con *Prêt-à-porter* in quella che possiamo considerare l'ultima tappa del duo Loren-Mastroianni.

La sequenza presa in esame è a nostro avviso fondamentale nell'economia dell'intero film; essa infatti carpisce l'essenza di un decennio fondamentale che bussava alle porte e restituisce in pochi attimi l'anima e l'atmosfera di un certo cinema che ci si lasciava consapevolmente alle spalle. Il testimone ideale lasciato da questo cinema viene metaforicamente a coincidere con quel simbolo a firma "Persol" che nasconde il volto di Mastroianni dai segni del tempo e simultaneamente lo rivela in tutta la sua *atemporalità*. Il testimone, si diceva, verrà ripreso agli inizi degli anni Novanta con il già citato film di Robert Altman.

*Prêt-à-porter* sottolinea innanzitutto l'inadeguatezza della *haute couture* nei confronti della quotidianità e pone polemicamente al centro dell'attenzione l'*unwearability* tipica dell'alta moda, nonché la tensione comune all'iper-identificazione con il proprio abito.<sup>128</sup> Incessante e reiterata nel corso di tutto il film è l'azione del vestirsi e dello spogliarsi, della ricerca e della sottrazione dell'abito o del contrattempo legato al danneggiamento dell'accessorio. Nella consueta cerchia allargata di attori altma-

---

<sup>127</sup> Ivi., p. 4.

<sup>128</sup> Si rimanda a S. Bruzzi, *Undressing Cinema. Clothing and identity in the movies*, Routledge, London, 1997, pp. 31-34.

niani spicca un Mastroianni visibilmente invecchiato – l'attore morirà soltanto tre anni dopo l'uscita del film – ma ugualmente protagonista. L'attore, infatti, dà inizio e termina simbolicamente una pellicola che, ritornando all'oggetto di studio del presente capitolo, chiude la lunga e prolifica collaborazione al fianco di Sophia Loren. Complice proprio la riproposizione della coppia, *Prêt-à-porter* tenta di rimettere in scena un passato glorioso del duo, o forse semplicemente il più conosciuto oltreoceano.

Altman disse: «recitate pure in italiano, tanto poi metto i sottotitoli. Fate voi. Che cosa potreste ripetere dei vecchi episodi che avete recitato insieme?» Risposi: «lo spogliarello di *Ieri, oggi, domani*». Altman disse: «ma glielo chiedi tu?». Tieni presente che aveva sessant'anni. «Sì, glielo chiedo io»: «Sophia, così e così». «Io sto meglio sotto che sopra» mi rispose.<sup>129</sup>

L'aneddoto raccontato da Mastroianni circa la preparazione del film ci sembra utile poiché rivela come le scelte di sceneggiatura siano state in questo caso frutto di decisioni casuali, determinate più dalla consapevolezza e dalla volontà degli attori che non dalla ricezione di terzi. Oltre al ruolo fondamentale dell'attore nello scegliere di citare lo spogliarello di *Ieri, oggi, domani*, non vanno dimenticate diverse operazioni nostalgiche collaterali che accompagnano il film fin dai primi istanti. Sergio (Mastroianni), infatti, canta più volte “Abat-jour”, osserva Isabella (Loren) alla televisione, ripensa trasognato a un passato idilliaco, il tutto in concomitanza con la sua fuga dalle autorità parigine<sup>130</sup> e con il suo incessante travestimento. Sergio, infatti, nel corso del film indossa gli abiti più disparati, tutti o quasi sottratti ad altri personaggi e debitamente modificati grazie alle sue abilità sartoriali.

---

<sup>129</sup> E. Biagi, *La bella vita*, Op. cit. pp. 72-73.

<sup>130</sup> Ricordiamo che Sergio viene ingiustamente additato come l'assassino del marito di Isabella. L'uomo è inseguito dalle autorità a causa di uno scatto fotografico che rivela alcuni dettagli (non a caso legati ancora una volta all'abbigliamento) del presunto omicida.



*Prêt-à-porter*, R. Altman (1993)

In questo ininterrotto flusso di abiti e accessori è interessante notare come al momento del fatale incontro con Isabella appaiano ancora una volta sul volto di Mastroianni gli stessi “Persol” de *La dolce vita*, occhiali che sembrano essere indispensabili per la buona riuscita dell’incontro tra i due ex amanti. La loro comparsa, lungi dall’essere filologicamente *corretta*, inquadrata cioè all’interno di una ricostruzione storica più ampia come poteva essere quella di *C’eravamo tanto amati*, ci sembra dunque confermare la visione della moda-citazione come qualcosa di antistorico, o meglio anacronistico: «Il passato è un guardaroba» dai confini determinati e, come la moda stessa, «dispone di un numero *finito* di forme archetipe; il che implica, alla fin fine, una storia parzialmente ciclica». <sup>131</sup>

Il rifacimento giocoso della sequenza di *Ieri, oggi, domani* diviene dunque soltanto uno degli svariati ammiccamenti e *divertissement* intertestuali proposti dal film.

[la ripresa di stereotipi] diventa efficace dal momento che facilita una comunicazione immediata, grazie all’uso reiterato di elementi appartenenti a un archivio di immagini comuni. Ed è proprio su questo patrimonio di reperti visivi comuni che il testo cerca di negoziare una sorta di complicità-intimità fra autore e spettatore. <sup>132</sup>

Si tratta, come già accennato, di una citazione scanzonata in cui i due attori si prestano alla ricostruzione di uno dei momenti

<sup>131</sup> R. Barthes, *Il senso della moda*, Op. cit., p. 11.

<sup>132</sup> A. Negri, *Ludici disincanti*, Op. cit., p. 23.

più celebri della loro carriera. Lo spogliarello sconta consapevolmente le conseguenze del tempo – aspetto che Mastroianni non ha mai nascosto né mascherato fatta eccezione per la sua comparsa in *C'eravamo tanto amati*<sup>133</sup> – ma ancor più sottilmente la sequenza sembra sfruttare una doppia complicità con lo spettatore, oscillando tra riferimenti all'invecchiamento dei due attori e ammiccamenti nostalgici a un passato perlopiù diegetico.<sup>134</sup> Così, l'anticipazione dello spogliarello, ovvero il «vai sul letto, non ti ricordi più?» di Isabella/Loren a Sergio/Mastroianni, sembra essere parimenti ammonimento all'attore e al personaggio (o meglio, i personaggi). Ciò che però accomuna entrambi gli spogliarelli, protagonisti e sottofondo musicale a parte, è l'interruzione che questi subiscono, «come se l'erotismo si arrestasse a una sorta di delizioso terrore di cui basta annunciare i segni rituali per provocare l'idea di sesso e insieme la sua esorcizzazione».<sup>135</sup> A questo proposito è interessante notare come

in the De Sica film, Loren as unruly woman frustrates the male's desire, and he is powerless in the face of her decision. In Altman's version, it is the unruly woman's sexuality that remains unsatisfied by the aging *inetto* man. [...] The fact that Sergio has fallen asleep in the face of such an open display of female sexuality speaks to two

<sup>133</sup> Il tema dell'invecchiamento e del modo in cui questo è stato affrontato dall'attore è esplicitato da Mastroianni stesso nel corso del già citato documentario *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*. Anche in questa occasione l'argomento viene riportato all'ormai noto disappunto nei confronti dell'etichetta del Latin lover. «Ho fatto personaggi più anziani della mia età, *prima* di diventare anziano. Anche perché, furbescamente, non volevo che il pubblico dicesse: 'Oh, è invecchiato'. No, io invecchio prima, così diranno: 'Ah, si è truccato da vecchio'. Piccole astuzie. Poi non so se ha funzionato. Tutto questo per insistere sul fatto che a me l'aspetto fisico mi ha sempre disturbato. Al quale si è poi aggiunto questo ridicolo titolo di "Latin lover", in cui non mi riconosco per niente. E che per di più è anche un limite: perché se ho un incontro, un'avventura, ci si aspetta dal famoso "Latin lover" chissà quali prestazioni eccezionali. Io invece sono sempre stato un uomo assolutamente normale, anche nelle mie prestazioni». Si veda F. Tatò, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, Op. cit. p. 57.

<sup>134</sup> L'incontro tra i due, infatti, appare a tratti come una combinazione disordinata di tante differenti sinossi. I riferimenti ad un innamoramento precoce e la successiva fuga dell'uomo in Russia sembrano rifarsi al film *I girasoli* (V. De Sica, 1970). Lo ricorda Jacqueline Reich nella ricostruzione della lunga carriera e collaborazione del duo, nel capitolo *The inetto versus the Unruly Woman. Mastroianni and Sophia Loren*, in J. Reich, Op. cit., pp. 105-139.

<sup>135</sup> R. Barthes, Op. cit. p. 3.

important themes that run through the final decades of Mastroianni's career. First, unlike his American contemporaries, Mastroianni never made any attempts to counter the effects of aging in appearance. [...] Second, by turning to a past text for inspiration, one associated with Mastroianni's younger years, *Prêt-à-porter* evokes a sense of nostalgia for time gone by.<sup>136</sup>

Sulla capacità dell'attore di veicolare e incarnare universali sentimenti di nostalgia parleremo però più diffusamente nell'ultimo capitolo del libro.

---

<sup>136</sup> J. Reich, *Beyond the latin lover*, Op. cit. pp. 138-139.



### III

#### LE (DOLCI) VITE DI MARCELLO

Nel capitolo precedente ci siamo soffermati a lungo sull'analisi di *C'eravamo tanto amati* e in particolare sulla sequenza che ricostruisce il set de *La dolce vita*. Nella lunga carriera di Marcello Mastroianni l'interpretazione di Marcello Rubini fu *sfruttata* a più riprese e in modalità differenti, fino a divenire emblema, figura metonimica che racchiude in sé un intero catalogo di volti e personaggi. La conferma definitiva del carattere dominante del protagonista de *La dolce vita* ci è data forse dall'ultimo gesto fatto in memoria dell'attore poco dopo la sua morte.

In memory of Mastroianni, the waters of the Trevi Fountain, the scene of Mastroianni's famous romp with Anita Ekberg in *La dolce vita*, were shut off, attesting not only to Mastroianni's association with one of Italy's great monuments but also the enduring image of Mastroianni as Marcello, the elegantly attired journalist with his omnipresent dark sunglasses and cigarette.<sup>137</sup>

Come accadde con Federico Fellini, la cui camera ardente fu allestita nello storico Teatro 5 di Cinecittà, anche con la morte di Mastroianni ci fu una naturale e spontanea associazione tra uomo e *ruolo*.<sup>138</sup>

Ci soffermiamo su questo aspetto evidente e per certi versi ovvio, poiché ci sembra essenziale rimarcare, in Mastroianni, l'inscindibile identità dell'uomo, dell'attore e del personaggio. Ripercorrendo i medesimi interrogativi posti da Jacqueline Reich – in particolare quelli che tentano di rispondere alla genesi

---

<sup>137</sup> J. Reich, *Beyond the Latin lover*, Op. cit., p. 20.

<sup>138</sup> Medesima associazione è stata fatta in occasione della recente scomparsa di Anita Ekberg. Il comune di Roma ha voluto omaggiare l'attrice ponendo un manifesto che la ritrae seduta vicino alla fontana di Trevi, sul set de *La dolce vita*. La foto, proveniente dall'archivio della Cineteca di Bologna e recante la scritta "Ciao Anita", è stata posta sull'impalcatura costruita davanti al monumento romano protagonista della celebre sequenza felliniana.

dell'espressione "Latin lover"—, risulta infatti indubbio il richiamo ad una sfera che combina consapevolmente vita privata e non. La fusione tra le due identità dell'attore si fa evidente in numerose interviste rilasciate durante la lavorazione dei film, nelle quali l'apparizione al fianco di una partner di eccellenza diviene spesso espediente per ipotizzare la nascita di una *love story*.<sup>139</sup> Proprio l'estrema permeabilità tra vita lavorativa e privata, aspetto notoriamente fondamentale per la nascita e il consolidamento del divismo hollywoodiano (e non solo), sarà alla base del "mito" di Mastroianni.

Non è forse un caso che proprio con *La dolce vita*, opera (mondo) intertestuale<sup>140</sup> per eccellenza, si dia inizio alla visione di un *Marcello* che è al contempo Mastroianni e Rubini.<sup>141</sup> Come constaterà lo stesso attore, infatti, dopo il successo del film non tarderà a palesarsi l'interesse di produttori e distributori nei suoi confronti, ma in special modo nei confronti di un affermato *Latin lover* «con la giacca a V dai bottoni d'oro». <sup>142</sup> A nostro avviso fu proprio l'atmosfera della lavorazione del film di Federico Fellini, riconosciuto e ricordato da chi vi prese parte come un'esperienza totale, a metà tra il gioco e il servizio militare, a rendere sempre più labile il confine tra rappresentazione/invenzione e realtà effettiva, tra caratteristiche attribuibili a Marcello Rubini e peculiarità ascrivibili a Marcello Mastroianni.

---

<sup>139</sup> Ricordiamo che l'attore di Fontana Liri ha avuto effettivamente due relazioni con attrici incontrate sul set: Faye Dunaway con la quale nel 1968 gira *Amanti* di Vittorio De Sica e Catherine Deneuve, con la quale girò *La cagna* di Marco Ferreri e farà i successivi *L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune* (*Niente di grave suo marito è incinto*, 1973 di Jaques Demy) e *Touche pas à la femme blanche* (*Non toccare la donna bianca*, 1974) di Ferreri.

<sup>140</sup> Nella sterminata bibliografia felliniana si rimanda almeno a A. Costa, *Federico Fellini. La dolce vita*, Lindau, Torino, 2010. Si rimanda inoltre alle giornate del Convegno torinese su Marcello Mastroianni e in particolare all'intervento di Veronica Pravadelli *Mastroianni spettatore melanconico del mondo di Fellini*. Intervento che ha aperto la giornata di studi su Stardom, genere e identità.

<sup>141</sup> Il nome del protagonista è un primo indizio dell'intertestualità che caratterizza l'intero film. Un'opera venuta alla luce dalla unione di eventi realmente accaduti, di suggestioni, di ispirazioni. Nelle numerose interviste rilasciate in merito alla lavorazione della *Dolce vita*, Fellini parla spesso di "rotocalco in pellicola", a suggerire l'idea di *contemporaneità* dell'opera con l'epoca in cui essa ha avuto origine. Si veda l'analisi di E. Morreale in *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano, 2011, pp. 58-73.

<sup>142</sup> F. Tatò, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, Op. cit., p. 61.

Tra gli altri, Tullio Kezich si esprime circa la lavorazione del film:

Con Mastroianni è come avere fatto il liceo o il militare assieme. Insomma è stata un'esperienza totale, che ha preso tutti, ed era in fondo l'esasperazione del cinema. [...] A Roma dicono: "Siamo stati sul tale film insieme". Ecco, chi è stato "sulla *Dolce vita*" ha vissuto questa esperienza a un livello molto più intenso, ha avuto la sensazione di vivere dentro una cosa che non solo era giusta in quel momento ma era anche la più avanzata e la più divertente che ci potesse essere.<sup>143</sup>

Anche Spinazzola si pronuncia in merito osservando come Anita Ekberg fosse stata «chiamata non a recitare ma a vivere sullo schermo la sua presenza fisica nel mondo cinematografico romano».<sup>144</sup>

L'impossibilità di definire con esattezza i limiti della finzione, o ancora la difficoltà nel rintracciare elementi autobiografici del regista o semplici *memorie collettive*, sono caratteristiche che rientrano certamente tra le più manifeste dell'opera felliniana; queste ultime, a ben guardare, non riguardano unicamente la figura registica ma sembrano associabili anche allo stesso Mastroianni.

Nonostante quest'ultimo fosse spesso ricordato come l'unico attore in grado di resistere alla forza «divoratrice»<sup>145</sup> di Federico Fellini, ci sembra al contrario che anche Mastroianni e forse lui più di ogni altro fu in un certo senso assoggettato e plasmato dalle sapienti mani del regista.<sup>146</sup> Basti pensare all'episodio di *Block-notes di un regista* (F. Fellini, 1969) in cui Fellini si reca con la sua troupe alla villa di Marcello Mastroianni sulla Via Appia. L'attore

---

<sup>143</sup> F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 9.

<sup>144</sup> V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Op. cit., p. 245.

<sup>145</sup> Ivi., p. 277. Il termine è utilizzato da Sandra Milo: «So che Fellini praticamente divorava un po' tutti. Tutti gli attori di Fellini, escluso Marcello Mastroianni, sono stati più o meno divorati da lui, anche inconsciamente, senza che lui lo volesse, sono diventati sue creature e basta».

<sup>146</sup> Ivi., p. 281. Lo ricorda sempre Sandra Milo: «All'epoca di Otto e mezzo il rapporto tra Fellini e Marcello somigliava a quello di un fratello maggiore con quello minore. Marcello lo stava a sentire come un fratello minore che ha la massima ammirazione per un fratellone maggiore, lo ascoltava come se fosse stato Dio, per lui tutto quello che diceva era Verbo. Secondo Marcello, Federico non commetteva mai nessun errore, era sempre infallibile».

è qui ripreso e inseguito dal coro di voci di giornalisti, fotografi e aiutanti, è al centro dell'attenzione e si pone a tutti gli effetti come un vero e proprio *Latin lover*. A tradire la costruzione delle immagini, fatte perlopiù di pose dell'attore fotografato con indosso diversi indumenti, pellicce e cappelli (tra i quali ne spicca uno molto simile a quello utilizzato in *8 1/2*), sopraggiungono infine le parole. Mastroianni, infatti, risponde alle domande circa la sua eleganza e il suo successo con le donne con la consueta e ormai nota umiltà («what elegance?», «non mi cerca mai nessuno a me»), condita da segni di evidente fastidio («I'm a little tired about this story of the Latin lover»). Fellini sfrutta dunque sapientemente il mito da lui stesso creato mettendo in scena un gioco di complicità su più livelli. Spiccano infatti risate mal nascoste, sguardi di solidarietà tra Mastroianni e la macchina da presa, la quale coincide idealmente con l'occhio di Fellini e insiste volutamente su una presentazione del divo che non tradisca le aspettative.

Dopo aver mostrato l'attore in tutta la sua desiderabilità, Fellini distrugge quanto costruito dalle immagini mostrando l'immensa fragilità della creazione divistica. È il regista stesso, non senza ironia, a incalzare l'operatore perché quest'ultimo concentri l'attenzione sull'attore: «riprendilo qui davanti, è il Latin lover» dice sorridendo. Ma il gioco si spinge ancora oltre con l'arrivo di un pullman colmo di turiste americane le quali, dopo aver visitato il Colosseo e le catacombe, si recano con tappa obbligata sotto la casa del divo sperando che quest'ultimo si affacci e dia loro un saluto. Qui il regista si sofferma, così come aveva fatto al tempo di *8 1/2*, sulla ricezione d'oltreoceano e più in particolare sull'attrazione dello spettatore nei confronti della vita privata di una personalità registica o attoriale.<sup>147</sup>

Non è un caso che in questa sequenza giornalisti e turisti in adorazione del divo-Mastroianni siano tutti stranieri. L'impressione che deriva da queste immagini è una sorta di rappresentazione messa in atto dalla troupe (diegetica e non solo) ai danni dello spettatore *straniero*. Una conferma del carattere fittizio di questa

---

<sup>147</sup> Basti pensare alla celebre sequenza di *8 1/2* in cui Guido incontra una coppia di giornalisti (Eugene Walter e Gilda Dahlberg) che, con un marcato accento americano si presentano al regista. La donna in particolare scrive per delle riviste femminili, le cui lettrici «vanno matte per le storie romantiche». Come dirà lei stessa, ciò che interessa a quest'ultima è, in primo luogo, la vita amorosa di Guido Anselmi.

messa in scena è data da quella che a prima vista parrebbe una battuta attendibile: «T'ha telefonato tre volte Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Claudia Cardinale, che je dico?». La frase, pronunciata da un assistente di Mastroianni, viene assecondata e subito dopo smentita da quest'ultimo, come a suggerire una rottura della complicità con quelle che sono a tutti gli effetti delle comparse.

Un altro pseudo-documentario come *Intervista* (F. Fellini, 1987), e in particolare l'episodio in cui il regista e Mastroianni/Mandrake fanno visita ad Anita Ekberg, ci sembra utile a comprendere l'importanza giocata da Fellini nella creazione e nella manipolazione giocosa di un certo immaginario legato al divo.

Mastroianni fa irruzione nei panni di un Mandrake<sup>148</sup> che destina il potere della sua magia alla pulizia delle macchie ostinate all'interno di uno spot pubblicitario registrato a Cinecittà. Qui si fa evidente la prosecuzione della critica – iniziata con il precedente *Ginger e Fred* (F. Fellini, 1985) – nei confronti del mondo televisivo, in particolare verso l'utilizzo ottuso che quest'ultimo fa del corpo dell'attore nonché verso la svilente operazione di recupero dei volti del passato messa in atto da alcune trasmissioni. Così, Mastroianni, il quale ha sempre attaccato il mondo della televisione e, a differenza della sua partner Sophia Loren, si è sempre tenuto lontano dal mondo pubblicitario, si trova imprigionato in una sorta di legge del contrappasso felliniana che lo impegna a vestire i panni dello sponsor di un prodotto smacchiante.

Nel film, la macchina con a bordo Sergio Rubini, Federico Fellini e Marcello Mastroianni si dirige verso Villa Pandora, abitazione di Anita Ekberg. «Au cours du trajet, les doubles de Fellini occultent son image. Par moments, le réalisateur assume sa fonction de démiurge et reste dans l'ombre».<sup>149</sup> Appena ritrovati, la giunonica attrice svedese accoglie gli ospiti abbracciandoli calorosamente e chiamando affettuosamente l'attore «bugiardone».<sup>150</sup> Ma l'aspetto più interessante legato a *Intervista*

---

<sup>148</sup> Si rimanda al convegno internazionale di studi *Marcello Mastroianni. Stile italiano, icona internazionale* e in particolare agli interventi di M. Pollone *Mastroianni fumetto, Mastroianni a fumetti* e di M. Dalla Gassa *Messico e nuvole. Ovvero sul come disfarsi di un Alter-Ego per interposta persona*.

<sup>149</sup> A. Quintana, Federico Fellini, "Cahiers du Cinema" n. 12, 2007, p. 84.

<sup>150</sup> Si tornerà ancora sul termine nel corso della sequenza, quando durante una telefonata – presumibilmente a una donna – sentiamo Mastroianni dire: «Come dove sono? Ma non lo sai dove sono? In clinica». Le parole, ascoltate dalla Ekberg

risiede senza alcun dubbio nella ripresa della sequenza de *La dolce vita*, sulla quale torneremo più avanti nel corso del capitolo.

Quello dato da produttori e distributori in seguito all'uscita de *La dolce vita* fu a nostro avviso soltanto uno spunto che venne però prontamente ricevuto e rimaneggiato dalla stampa e dal pubblico. A questo proposito è interessante notare come a soli cinque anni dal film di Fellini, in un articolo in cui si anticipa il ritorno dell'attore sul palcoscenico,<sup>151</sup> si legga: «è il Mastroianni sornione di sempre. È il Mastroianni della *Dolce vita*, che si lascia un po' dominare dagli altri e si difende – quando lo fa – con quel tono di voce simpaticamente monotono, un po' nasale».<sup>152</sup> Dietro questa semplice descrizione si nasconde in realtà proprio quella consuetudine di cui si è ampiamente parlato nei capitoli precedenti, quella riproposizione di un personaggio che si è ormai consolidato e che non sembra necessitare di ulteriori problematizzazioni. È interessante a nostro avviso notare come “il Mastroianni della *Dolce vita*” venga citato in questo caso come fonte di ispirazione per l'attore, come un personaggio vivente dal quale attingere, all'occorrenza, caratteristiche e personalità. Come già accennato, Marcello Rubini fu indubbiamente *il* personaggio più importante dell'intera carriera cinematografica di Mastroianni, ma al contempo fu per l'attore un ostacolo alla affermazione di una nuova e più malleabile immagine di sé.

Le proposte che avevo avuto dopo *La dolce vita* erano tutte da conquistatore, da amatore che batte i locali notturni. Amai subito demolirla questa immagine, non intendevo essere catalogato e per questo andai a fare un personaggio che era totalmente all'opposto, feci un impotente.<sup>153</sup>

---

vengono prontamente commentate: «In clinica adesso, ma come fai a dire tante bugie?». La menzogna e le assenze ingiustificate o ancora l'abitudine a telefonare anche nei momenti meno appropriati sono infatti elementi che ancora oggi tornano incessantemente in pressoché tutti i racconti, le biografie, i documentari dedicati all'attore. Anche il film di Fellini contribuisce dunque alla costruzione e al mantenimento di certe caratteristiche legate alla figura di Mastroianni e insiste volutamente sulla ripresa e sulla amplificazione di un mito che, nonostante i numerosi giochi e *divertissement*, è rimasto inalterato fino ad oggi.

<sup>151</sup> L'occasione è la promozione del già citato spettacolo di Garinei e Giovannini intitolato *Ciao Rudy*.

<sup>152</sup> Articolo tratto da “L'Unità” del 23 marzo 1965.

<sup>153</sup> M. Hochkofler, *Marcello Mastroianni*, Op. cit., p. 51.

L'interpretazione cui si riferisce Mastroianni ne *Il bell'Antonio*, fu dunque un ruolo scelto con consapevolezza allo scopo di eliminare – potremmo dire sul nascere, visto il periodo estremamente ravvicinato delle due opere – l'immagine de *La dolce vita*. Un'immagine già sorprendentemente consolidata, che aveva prodotto da un lato un'enorme attrazione (soprattutto da parte di quei produttori e distributori di cui si è accennato), ma dall'altro aveva portato alcuni registi a *diffidare* dell'attore e della sua immagine ritenuta ormai imbrigliata; basti pensare alla iniziale ritrosia di Pietro Germi nell'affidare a Mastroianni il ruolo del Barone Cefalù di *Divorzio all'italiana* (1961), nel quale è presente, non casualmente, una nota citazione al film di Fellini.

The citation of Fellini's *La dolce vita* self-consciously parodies Mastroianni's own Latin lover image by invoking the very film which garnered him that label and which this film seeks to consciously subvert and exploit for its own ironic and comic purposes – to expose the *gallo* as *cornuto* and *inetto*.<sup>154</sup>

Nella sequenza presa in analisi, il protagonista Ferdinando assiste nel cinema di paese al film *La dolce vita*. Quest'ultimo viene addirittura presentato dallo stesso Barone Cefalù, il quale non manca di ricordare allo spettatore anche l'eclatante accoglienza del pubblico: «preceduto da un gran rumore di scandalo, da echi di polemiche, proteste, anatemi ed osanna, era giunto in paese un film sensazionale». La sequenza gioca da un lato sulla doppia presenza di Mastroianni, ma dall'altro punta sul protagonismo unico del Barone Cefalù, nascondendo volutamente e accuratamente il protagonista felliniano. Sono gli sguardi del Barone, infatti, a sostituire quelli di Marcello Rubini nei confronti di Sylvia/Anita Ekberg, generando, come nota Jacqueline Reich, un interessante gioco di allusioni e contrasti: «Fellini's film, and this scene in particular, celebrates unbridled (female) sexual freedom, while Germi's film, by contrast, represents sexual repression at its utmost».<sup>155</sup>

Di *Divorzio all'italiana*, e in particolare dell'interpretazione di Marcello Mastroianni, si cita spesso quella che fu un'invenzione

<sup>154</sup> J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, Op. cit., pp. 76-77.

<sup>155</sup> Ivi, p. 75.

dell'attore stesso, quel tic delle labbra che rese indelebile il personaggio del barone Cefalù.<sup>156</sup> Ebbene, a nostro avviso fu proprio quel tic, coadiuvato da un'intera gamma di posture, espressioni e piccoli segni di *imbruttimento*, a permettere all'attore di allontanarsi dalla coeva esperienza della *Dolce vita*. Reich nota come il tic si palesi durante il film in determinati momenti, volti specificamente a rivelare l'inettitudine dell'uomo di fronte all'azione,<sup>157</sup> ma lo schiacciare delle labbra è anche parte di una più ampia struttura che gioca volutamente sull'immagine del *Latin lover*, che porta all'eccesso le pose e le espressioni facciali, in una parola, che svela – con naturali effetti comici – ciò che è alla base della costruzione maschile. Lo spettatore è infatti portato ad osservare e conoscere il protagonista Fefé in tutte le sue sfumature, in tutte le sue ossessioni, dalla cura per i capelli perfettamente impomatati al vezzo del bocchino per sigaretta. Ma l'aspetto più evidente di questo *smascheramento* risiede ovviamente nell'impiego della voce over del barone Cefalù. Il protagonista/narratore svela allo spettatore fin dall'inizio del film ogni suo pensiero o volontà inespressa, rimanendo però impassibile o quasi a livello fisico. Il corpo del barone, nella maggior parte delle sequenze è infatti assoggettato alla voce e ai pensieri espressi in *voice-over*, i quali sembrano dominare e veicolare le espressioni del volto e le azioni.

Come nota Vicentini:

Il modo di schiacciare leggermente le labbra, di lato, che Mastroianni assegna alla figura del Barone di Cefalù in *Divorzio all'italiana* rende indimenticabile il personaggio. [...] L'intelaiatura di sostegno, la rete di questi segni forti che condensano i tratti più

---

<sup>156</sup> Si cita in merito l'aneddoto raccontato da Mastroianni in F. Faldini, G. Fofi, Op. cit., p. 130. L'attore ricorda: «Anche se è errato definirlo un'invenzione, il tic del barone Cefalù lo ho inventato io. La faccenda è andata così. Germi aveva dei problemi con le gengive, quindi storciva sempre la bocca per stuzzicarsele con le labbra e la lingua. I tic, come lo sbadiglio, sono contagiosi, e così un giorno mi sorpresi a fare la sua stesa mossa, tanto che lui si urtò e mi chiese se lo stavo prendendo in giro. Mi scusai, dissi che non ne avevo nessunissima intenzione, gli spiegai come avvenivano queste cose e aggiunsi anche che avevo pensato che questo barone magari poteva avere una carie. E allora lui volle che lo rifacessi, e dopo me lo fece fare per tutto il film. Ecco, è così che questa modestissima gag di cui ancora la gente si ricorda perché spesso incontrandomi mi rifà il verso, divenne la caratteristica del personaggio».

<sup>157</sup> J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, Op. cit. p. 74.



caratteristici della figura interpretata serve, come si è già detto, a guidare l'attore per tutta la rappresentazione. Sono i particolari che sostengono l'interprete nel corso dello spettacolo e lo proiettano nella parte. Ma hanno anche un'altra importantissima funzione: sono indispensabili per nascondere agli occhi dello spettatore tutto quello che con il personaggio c'entra poco o niente.<sup>158</sup>

Le caratteristiche che Mastroianni dovette nascondere agli occhi dello spettatore furono in parte legate alla sua vera *persona*, ma in particolare furono connesse al personaggio felliniano precedentemente interpretato.<sup>159</sup> Con la consapevolezza odierna, grazie alle numerose interviste rilasciate dall'attore, possiamo affermare che il caso di *Divorzio all'italiana* confermò l'immagine di un Mastroianni estremamente malleabile ma non comportò l'eliminazione del tanto detestato epiteto. Come vedremo nel presente capitolo, infatti, l'attore sarebbe stato ancora, e a lungo, il *Latin lover* per eccellenza.

### 3.1. MEMORIE ONIRICHE E FASMIDI

L'introduzione ha già messo in evidenza come l'immagine di Marcello Mastroianni sia stata spesso divulgata e fruita in modalità piuttosto statiche e *inquadrate*. La ripetuta *evocazione* de *La dolce vita* mediante la figura di Mastroianni, come si è visto, ha da un lato una forte componente nostalgica che palesa l'acuto stacco tra passato e presente cinematografico – stacco dato in prima istanza dai cambiamenti fisici dell'attore stesso –, ma dall'altro lato contribuisce a dare nuova linfa ad una immagine (e ad una forma) passata e dunque per certi versi mortifera. Non ci sembra dunque casuale che l'attore sia stato visto, anche in età avanzata, come un eterno *tombeur des femmes*, come un uomo dal fascino eterico e intramontabile.<sup>160</sup>

<sup>158</sup> C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 125-126.

<sup>159</sup> Cfr. M. Comand, *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012.

<sup>160</sup> Basti pensare all'intervista rilasciata nel 1987 al *Late Night with David Letterman*, durante la quale, alla domanda circa il suo rapporto con le donne, l'attore ribadisce la sua età (sessantatré anni) come ultima e decisiva dimostrazione della falsità di un mito consolidato. Ma quest'ultimo si spinge ancora oltre, come ricorda

Quanto detto trova riscontro in particolare in una sequenza di *Stanno tutti bene* di Giuseppe Tornatore (1990). Il protagonista Matteo Scuro, in visita al figlio Canio, si imbatte in una Fontana di Trevi senza acqua, riempita da corpi di uccelli impazziti, caduti a terra durante il loro volo. È dunque una fontana privata di ogni suo tratto seducente, imbruttita ulteriormente da impalcature che ne impediscono la visione di insieme. Ancora una volta, come accadeva in *C'eravamo tanto amati*, il monumento romano è percorso da fotografi e operatori che, con la telecamera a spalla, filmano la folla accorsa ad osservare lo strano fenomeno. Nonostante l'estrema distanza con il luogo immortalato da Federico Fellini prima e da Scola poi, la Fontana di Trevi sembra ad ogni modo non aver perso il suo statuto di luogo essenzialmente cinematografico e spettacolare.

The image, while symbolic of Matteo's own fruitless journey, simultaneously cannot help but evoke for the viewer familiar with Mastroianni and the history of Italian cinema the Trevi Fountain scene in *La dolce vita* [...]. The implied contrast is between the youthful Mastroianni of over thirty years ago and the overly aged Matteo Scuro – Mastroianni wears thick glasses, false teeth, a completely white head of hair, and unflatteringly unfashionable clothes. Tornatore's film reinforces rather than negates the passage of time, compelling the spectator to confront rather than deny the effects of aging on the male body, a fact underscored by the presence of the dead birds.<sup>161</sup>

Come nota Reich, la scelta di mostrare un Mastroianni ormai anziano e rapportarlo con quello che è considerato *lo* sfondo per eccellenza, obbliga lo spettatore a confrontarsi con il passare del tempo e con il decadimento fisico che questo comporta. La componente nostalgica è qui prevalente proprio per il netto (di)stacco tra i due personaggi interpretati da Mastroianni, ma ci sembra che la distanza sia rafforzata in special modo da determinate scelte stilistiche. Oltre al già citato *imbruttimento* del protagonista e della Fontana di Trevi stessa, infatti, la sequenza

---

lo stesso Mastroianni: «Ormai ho settantadue anni e ancora continuano a scrivere "il Latin lover". Ma che sono? Un fenomeno da baraccone? Ah, che pazienza!». Si veda F. Tatò (a cura di), *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, Op. cit., p. 62.

<sup>161</sup> J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, Op. cit., p. 150.

del film di Tornatore registra un profondo senso di claustrofobia dato dall'accalcarsi della folla concentratasi dietro una parete a vetri; il tutto viene ripreso mediante un lento dolly che, nonostante il suo andamento verso l'alto, sembra ugualmente destinato ad una immobilità e ad un imprigionamento finale. La folla ripresa da Tornatore è muta e impaurita, è se vogliamo anch'essa imbruttita e molto lontana da quell'immagine giocosa e divertita che ne dà Scola nel suo omaggio-citazione a *La dolce vita*.

Emiliano Morreale analizza proprio differenze e vicinanza che emergono tra queste due personalità registiche (Ettore Scola e Giuseppe Tornatore) poiché, come è noto, essi si confrontarono in anni molto ravvicinati con i mutamenti che la sala cinematografica registrò dal periodo di massimo splendore fino all'avvento della televisione. Paragonando due film come *Nuovo Cinema Paradiso* (G. Tornatore, 1988) e *Splendor* (E. Scola, 1989), Morreale nota come

la storia di *Splendor* comincia laddove quella di Tornatore termina, ossia alla fine degli anni Cinquanta. Se Tornatore sognava un cinema che non aveva conosciuto, Scola invece costruisce una specie di canto al pubblico che ha amato il *suo* cinema.<sup>162</sup>

Ci sembra che anche le sequenze che immortalano la Fontana di Trevi in *C'eravamo tanto amati* e *Stanno tutti bene* possano essere accomunate dalla medesima riflessione. Pur non essendo dichiaratamente due film sul mondo cinematografico, i due registi scelgono ugualmente di rapportarsi ad una delle sequenze più celebri della storia del cinema nostrano, dando di quest'ultima due visioni nettamente contrastanti. L'una lirica e corale – appunto più vicina al «canto» – l'altra elegiaca.

A nostro avviso, in entrambe le sequenze la figura di Mastroianni appare come una presenza essenziale per comprendere tali visioni. Nel film di Scola l'attore è al centro di un meccanismo vitale che dà conto di un cinema che ha visto tra i suoi protagonisti lo stesso regista/sceneggiatore. Tale vitalità è restituita anche dalla saturazione data dai numerosi riferimenti intertestuali (Stefania Sandrelli che ripercorre la strada battuta da Adriana Astarelli in *Io la conoscevo bene* – A. Pietrangeli, 1965 –, la presenza

---

<sup>162</sup> E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Op. cit., p. 185.

di Fellini, il riconoscimento del divo Mastroianni da parte di un altro attore come Nino Manfredi, la ricostruzione del clima di lavorazione ecc.). Il Mastroianni di *Stanno tutti bene*, al contrario, sembra l'unico personaggio in grado di scavalcare la barriera costruita attorno alla fontana, è l'unico ad avere voce ed è altresì l'unico, in sostanza, a potersi rapportare con un cinema che ha conosciuto e vissuto.<sup>163</sup>

Discorso ben diverso merita invece la riproposizione nostalgica effettuata da Federico Fellini, il quale, come è stato accennato, torna sulla sequenza de *La dolce vita* nel corso del successivo *Intervista*. Oltre ad essere una citazione autoreferenziale, quella proposta da Fellini è innanzitutto caricatura di se stessa. Scrive ancora Morreale:

Il passato non serve più come tappa di un percorso, come momento in cui, attraverso un *continuum*, si ricostruiscano le radici del presente. Esso è fissato lì, una volta per tutte, come repertorio di immagini e di situazioni. E però è anche, opzione tutta felliniana, *la caricatura di se stesso* e la caricatura del presente.<sup>164</sup>

Si tratta in sostanza di una riproposizione comica, parodica, che trova una precisa traduzione nel Mastroianni travestito da Mandrake, nell'incontro con una Ekberg ormai simile ad un «gladiatore», o ancora nella raffigurazione divertita di un divo invecchiato e costretto a fare pubblicità di prodotti smacchianti. In realtà nel dicembre 1972 Mastroianni aveva già (idealmente) vestito i panni fumettistici del «Mandrake di Frosinone» in occasione dell'uscita dello speciale di *Vogue* intitolato *Vogue en Fellini*.<sup>165</sup> *Intervista* dunque riprende un personaggio che era già vivo nella mente del regista e che aveva avuto modo di essere fruito dai lettori della rivista. A questo proposito è interessante sottoli-

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 183. «Tornatore [...] tende a farsi nonno. Le memorie che mette in scena sono quelle della generazione precedente alla sua».

<sup>164</sup> Ivi, p. 134.

<sup>165</sup> Alcune pagine della rivista sono visibili sul sito internet [www.vogue.fr/diaporama/vogue-en-fellini/1132](http://www.vogue.fr/diaporama/vogue-en-fellini/1132). Nel numero in questione si leggono le parole firmate da Mastroianni: «*Mais pourquoi ne faisons nous pas un film sur Mandrake? J'en serai évidemment la vedette, Oliver Reed, peint en noir, pourrait être Lothar tandis que pour Narda, je proposerais Claudia Cardinale (je rectifie: je voulais dire Catherine Deneuve, qui est près de moi au moment où j'écris). J'ai dit à Federico je ne sais combien de fois: "Fais moi faire Mandrake, nous allons nous amuser! N'est-ce pas Federico?"*»

neare che nel già citato numero di *Vogue* non vi è soltanto l'immagine *fumettistica* e cartoonesca di Mastroianni, ma appaiono anche diverse fotografie "di scena" scattate da Tazio Secchiaroli in preparazione del mini fotoromanzo.

La stratificazione del Mastroianni che fa la sua apparizione sul set di *Intervista* è dunque molto complessa e articolata, poiché l'immagine dell'attore diviene simultaneamente icona di molteplici referenti umani:<sup>166</sup> icona del divo, dell'uomo, del personaggio de *La dolce vita*, di Mandrake, ma anche e più sottilmente icona di un'icona.



*Marcello Mastroianni en Mandrake* (Tazio Secchiaroli, 1972)

Pur nella sua complessità si tratta, alla maniera felliniana, di una riproposizione tutta caricaturale: il Mastroianni di *Intervista* è un Latin lover che ironizza sulla propria virilità,<sup>167</sup> è un uomo che

<sup>166</sup> Cfr. F. Pitassio, *Attore/Divo*, Op. cit., p. 13.

<sup>167</sup> Emblematica è in questo senso l'entrata in scena dell'attore, il quale, apparendo alla finestra di Federico Fellini esclama: «con un colpo di bacchetta la tua fava torna eretta!» Nel corso della sequenza che vede Mastroianni protagonista, i riferimenti alla vita sessuale dell'attore sono molteplici e tutti sembrano nascere dall'unione tra ricordo nostalgico e autoironia. La stessa presenza di Sergio Rubini, nel film alter ego di Fellini, diventa occasione per un confronto intimo e scherzoso tra due generazioni di attori e di uomini.

pur avendo alle spalle una delle interpretazioni più celebri della storia del cinema italiano, è costretto a fare pubblicità di prodotti smacchianti: ci appare insomma come *il più umano dei divi*.

Assistiamo dunque, come già accadeva in *Block-notes di un regista*, a una continua ritrattazione di immagini dell'attore, tra gloria e decadimento, tra adorazione e distruzione. La stessa precarietà tra i due poli si delinea anche nella sequenza più interessante del film durante la quale le immagini dei protagonisti della *Dolce vita* vengono rapportate a quelle tutte improvvisate (o presunte tali) dei due interpreti ormai invecchiati.

La sequenza mostra senza dubbio immagini fortemente nostalgiche per i due attori, per lo spettatore fittizio rappresentato da un gruppo di ragazzi, ma anche per lo spettatore "reale". Nonostante le battute di spirito di Mastroianni e la semplice e mesta presa di coscienza del passare del tempo, ci sembra che la tipica visione felliniana di «un passato comunque goffo, mario-nettistico, mai visto con i toni dell'elegia ma come un disperato sogno»<sup>168</sup> venga momentaneamente messa da parte facendo prevalere proprio quei toni nostalgici e patetici.<sup>169</sup>

Non bisogna però dimenticare che in questa sequenza il passato compare e scompare grazie a un tocco di bacchetta e a una formula pronunciata dal mago,<sup>170</sup> grazie cioè ad una memoria onirica e collettiva. Si tratta dunque di un passato che vive grazie alla complicità dei suoi protagonisti, che si mescola – visivamente e musicalmente – con il presente. Le immagini de *La dolce vita* sembrano nascere dalle ombre cinesi ancestrali di Ekberg e Mastroianni, in sottofondo le musiche di Nicola Piovani si rifanno esplicitamente a quelle composte da Nino Rota<sup>171</sup> e, in ultimo, la voce roca di Ma-

---

<sup>168</sup> E. Morreale, Op. cit., p. 134.

<sup>169</sup> Utilizziamo il termine patetico nelle sue differenti accezioni, poiché questo si lega alla concezione che Fellini aveva dell'attore: «Mi piace restare verso gli attori in quella forma di ammirazione e di complicità che avevo da giovane quando ero incapace di qualsiasi pensiero critico. [...] Mi pare insomma che l'attore sia un patetico burattino nel quale l'uomo possa proiettare tutti i suoi filosofemi, tutte le sue malinconie esistenziali». F. Faldini, G. Fofi, Op. cit., p. 278.

<sup>170</sup> «Oh bacchetta di Mandrake il mio ordine è immediato. Fai tornare i bei tempi del passato».

<sup>171</sup> «Ricorda Nicola Piovani, che ha composto le musiche per film felliniani realizzati dopo la morte di Rota, l'esistenza di una poetica della memoria, appunto quella del motivetto ricordato, che sta a presiedere il lungo, geniale lavoro che Fellini e Rota hanno realizzato in sedici film e che Piovani proseguì quasi sulla stessa

stroianni reinventa le battute recitate da Marcello Rubini mimando un doppiaggio sgangherato. Come scrive Roberto Campari

non ci sono d'altra parte, per Fellini, altri modi di affrontare il passato storico, lontano o vicino che sia, se non quello di immergerlo, come già accadeva in lui col passato individuale [...] nella luce di una memoria che è tuttavia memoria onirica.<sup>172</sup>

### 3.2. RIFERIMENTI COEVI E SET «PARASSITARI»

Fino ad ora il capitolo si è concentrato su alcuni esempi di riproposizione de *La dolce vita* che instaurano con il film di Fellini una sorta di rapporto di filiazione. Esemplare in questo senso è il legame tra Ettore Scola e il regista riminese, legame che vede la sua massima esplicitazione nel recente *Che strano chiamarsi Federico* (E. Scola, 2013). Il film, infatti, si concentra anche sulla sequenza già analizzata di *C'eravamo tanto amati* e dimostra come l'inserimento di una citazione del film di Fellini fosse per Scola una scelta ben determinata e insostituibile.<sup>173</sup> Possiamo dunque affermare che registi quali Tornatore, Scola, ma persino Fellini stesso – quello degli ultimi anni –, si siano rapportati con *La dolce vita* con un distacco obbligato e senza dubbio necessario.

Come è noto, casi simili di citazione sono molto numerosi e hanno le caratteristiche e gli intenti più svariati. Ci sembra però più interessante soffermarci sul riferimento coevo all'uscita del film di Fellini, che proprio per le sue caratteristiche di estemporaneità e per la sua abilità di cogliere un *fenomeno* sul nascere, risulta ancora più sorprendente.

Già con *Divorzio all'italiana* abbiamo cercato di mettere in luce come la contemporaneità – o quasi – con *La dolce vita* fos-

---

onda». Si veda A. Zanzotto, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, (a cura di Luciano De Giusti), Marsilio, Venezia, 2011, p. 85.

<sup>172</sup> R. Campari, *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 85.

<sup>173</sup> Il film ricostruisce un dialogo tra i due registi, nel quale Scola ricorda l'iniziale ritrosia di Fellini nell'apparire in *C'eravamo tanto amati* e più in generale nel recitare nuovamente in seguito ad una esperienza per lui traumatica, quella al fianco di Anna Magnani sul set de *L'amore* (R. Rossellini, 1948).

se stata sfruttata *in primis* da Marcello Mastroianni al fine di eliminare ogni tentativo di incasellamento della propria figura attoriale. Tale tentativo fu senz'altro amplificato, come abbiamo visto, proprio dalla scelta di inserire il film di Fellini all'interno della vicenda narrata in *Divorzio*. Nel film di Germi, come si è detto, il protagonista della *Dolce vita* è però del tutto assente dalle immagini proiettate nella sala del paese fittizio di Agramonte; è interessante notare inoltre come l'unico personaggio non interessato alle immagini – seppur molto attraenti – del film, sia proprio Fefé. Il disinteresse non sembra però unicamente legato al macchinoso piano messo in atto dall'uomo ai danni della moglie, ma a nostro avviso ha a che vedere con una implicita e *localizzata* onniscienza del personaggio nei confronti di un film che non viene mai esplicitamente nominato ma soltanto mostrato.

Nonostante la sequenza non possa dirsi parodica, possiamo ad ogni modo individuarvi una delle caratteristiche essenziali di un genere che, come ricorda Roy Menarini «maschera e smaschera senza soluzione di continuità un cinema “altro” allo scopo di mantenere in vita se stesso». <sup>174</sup> Ciò che qui viene mascherato (e al contempo smascherato), è appunto il nome e la figura di Marcello Mastroianni/Rubini, allo scopo, ci sembra, di mantenere in vita – non senza conflittualità – il barone Cefalù e la realtà in cui egli vive.

Un film che al contrario fu espressamente parodico fin dal titolo con il quale nel 1961 uscì nelle sale, fu *Totò, Peppino e... la dolce vita* (S. Corbucci). È noto come Totò sia stato da sempre visto come un “divo dei poveri” <sup>175</sup>, una maschera che

ha incarnato le aspirazioni fantastiche, i sogni frustrati delle plebi del Sud e di tutta la provincia d'Italia, culturalmente e socialmente depressa. La stragrande maggioranza dei suoi film è stata confezionata per il consumo esclusivo delle masse meno esigenti. <sup>176</sup>

Alla luce di quanto evidenziato da Spinazzola, pare inevitabile analizzare il film di Corbucci anche e soprattutto come prodotto minore, adatto ad un pubblico meno esigente e con contenuti

---

<sup>174</sup> R. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Op. cit., p. 3.

<sup>175</sup> Cfr. O. Caldiron, *Il principe Totò*, Gremese, Roma, 2002.

<sup>176</sup> V. Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Op. cit., p. 88.



e propositi dichiaratamente meno ambiziosi. Spinazzola utilizza un termine di paragone («meno esigenti») che cela una tra le questioni più complesse affrontate dallo stesso studioso e non solo. Analizzando un film come *Totò, Peppino e... la dolce vita* è infatti inevitabile rapportarsi non solo con la parodia, ma anche con l'oggetto parodiato, ovvero con una materia ritenuta universalmente *superiore* – poiché d'autore –.

Pur avendo, come già accennato, un'indole fortemente parassitaria, la parodia ha l'abilità di «assorbire nel comico tutto il mondo – di cui si rifiuta l'appartenenza – del cinema d'autore italiano e della rappresentazione che esso dà della società contemporanea».<sup>177</sup> Il rapporto che ne deriva non è dunque tra prodotto basso e alto, quanto piuttosto «tra *autori*, ovvero tra personaggi che agiscono contemporaneamente nel testo e nel contesto».<sup>178</sup> Tutto ciò si fa particolarmente chiaro in un film come quello di Corbucci, il quale sfrutta sapientemente ogni angolatura del film di Fellini, dalle vicende censorie che ne hanno anticipato l'uscita, alle critiche che lo hanno seguito.

È pur vero che una parodia della *Dolce vita* può, in quegli anni, avvantaggiarsi di una pronta risposta del pubblico, quello *meno esigente* così come quello che, pur non avendo visto il film di Fellini, è «in grado di conoscere alcune delle sequenze più celebri grazie alla pubblicità, allo scandalo e alla vita paratestuale del film».<sup>179</sup> Fin dai primi minuti del film di Corbucci lo spettatore è messo di fronte all'oggetto parodiato e le prime sembianze che esso adotta sono proprio quelle paratestuali, più in particolare quelle della locandina cinematografica.

Peppino (Peppino De Filippo) veste i panni di quello che può definirsi un antesignano del dott. Antonio, protagonista dell'episodio *Le tentazioni del dott. Antonio* di Federico Fellini (ep. di *Boccaccio 70*, 1962). In veste di segretario comunale, il personaggio è alle prese con l'oscuramento di alcune locandine del film *La dolce vita*, film giudicato dall'uomo immorale («queste schifezze in paese non si fanno» dirà indicando il poster).

L'inizio di *Totò, Peppino e... la dolce vita* [...] recupera da subito il

---

<sup>177</sup> R. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Op. cit., p. 37.

<sup>178</sup> Idem.

<sup>179</sup> Ivi., p. 85.

contesto del film: la licenziosità dell'opera, il conflitto con i valori della provincia più tradizionalista, la dura lotta da parte di Stato e Chiesa. È raro che una parodia citi così direttamente un elemento del film parodiato.<sup>180</sup>

Ma ciò che a prima vista sembrerebbe un semplice e localizzato espediente per dare validità al titolo del film, si rivela al contrario essere soltanto il primo tra i tanti riferimenti all'atmosfera e alle vicende immortalate da Fellini.

Non si tratta però di una semplice riproposizione di *quadri* felliniani in chiave parodica, quanto piuttosto di una comprensione e una restituzione molto profonda del contesto.<sup>181</sup> Basti citare alcuni tra i temi essenziali della poetica felliniana, temi che vengono presentati nel film di Corbucci (il rapporto tra città e provincia, l'incompatibilità che ne deriva e il viaggio dall'uno all'altro polo).<sup>182</sup>

Se da un lato, come è già stato detto, la parodia funziona grazie ad un consapevole mascheramento (il film di Corbucci spesso limita e cela ciò che in Fellini è al contrario attrazione ed esplosione<sup>183</sup>), dall'altro lato essa vive anche grazie allo svelamento eccedente nonché alla spiegazione tautologica di contenuti. Un esempio di questo atteggiamento è la descrizione di una nobiltà annoiata che ripete incessantemente «che noia», o di una classe borghese che tenta di avvicinarsi democraticamente al popolo tentando di «non essere borghese».<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> Ivi., p. 86.

<sup>181</sup> «Un tempo sembrava blasfemo il semplice fatto che il film esistesse e richiamasse nel titolo il capolavoro di Fellini; oggi si può finalmente dire che ne è una versione proletaria, anarcoide, molto meno tollerabile per il pubblico borghese». Si veda E. Giacobelli, *Breve storia del cinema comico in Italia*, Lindau, Torino, 2002, p. 122.

<sup>182</sup> Va ricordato che molti dei film interpretati da Totò e Peppino giocano spesso sull'estraneità dei due nei confronti di un luogo (*Totò, Peppino e la... malafemmina*) di una cultura (*Totò sceicco*) e persino nei confronti di un genere cinematografico (*Totò Diabolicus*).

<sup>183</sup> Un esempio di quanto detto è dato dalla fugace apparizione di una finita Anita Ekberg ripresa a bordo della sua auto, di spalle. Questa breve comparsa sembra agevolare una sorta di castrazione di quello che in Fellini è al contrario esplosione del piacere visivo.

<sup>184</sup> Si veda la sequenza nella quale due signore altolocate mangiano gli spaghetti destinati ad Antonio (Totò) decretando che «questa sì, è democrazia». Risulta altresì significativa la sequenza dello scantinato allagato di Antonio, luogo che, proprio per la sua bruttezza e povertà, risulta un luogo ideale agli occhi di Mag-

Questo svelamento eccedente trova un'altra e ben evidente forma anche nella scelta del set. Come ricorda Menarini

c'è, in questo senso, un chiaro ricorso ai moduli della rivista teatrale – Via Veneto funziona come "palco" bidimensionale – [...] In poche parole, l'aspetto vero/falso della celebre ricostruzione felliniana viene riconvertito in quinta che denuncia definitivamente la propria artificialità.<sup>185</sup>

Il caso di Corbucci ci sembra interessante anche per l'oggetto di studio qui trattato. Il nome di Mastroianni, pur non venendo mai espressamente citato (al contrario di ciò che accade per Anita Ekberg), sembra ugualmente aleggiare nel corso di tutto il film. Vista l'evidente simulazione di alcuni dei personaggi de *La dolce vita* sembra inevitabile il tentativo di individuare, tra i protagonisti del film di Corbucci, anche un corrispettivo di Marcello Rubini.



*Totò, Peppino e... la dolce vita*, S. Corbucci (1961)

Possiamo ad esempio individuare in Antonio alcune delle caratteristiche *anagrafiche* di Rubini (l'uomo che si è allontanato dalla provincia per trovare "fortuna" a Roma), e vi sono anche precisi gesti che rimandano al personaggio felliniano (il cuscino svuotato delle sue piume nella sequenza della festa finale, il salire sulla schiena di una donna inginocchiata a terra ecc.). Nonostan-

---

da (Rosalba Neri). Il personaggio della donna è ricalcato su quello di Maddalena (Anouk Aimée), ma una volta gettatasi nell'acqua dello scantinato, questa diviene prontamente parodia di Sylvia (Anita Ekberg).

<sup>185</sup> R. Menarini, *La parodia nel cinema italiano*, Op. cit., p. 84.

te questo gioco di assonanze è però evidente, ancora una volta, la netta ed evidente assenza dell'attore di Fontana Liri da un contesto che lo vedrebbe in realtà protagonista.

Ci soffermiamo brevemente su un altro film diretto da Mario Monicelli che, in anni molto ravvicinati, vede ancora una volta Totò come coprotagonista insieme ad Anna Magnani. *Risate di gioia* (1960) è tratto da due racconti di Moravia del 1954 (*Le risate di gioia* e *Ladri in chiesa*), e sebbene non abbia al suo interno diretti riferimenti alla figura di Marcello Mastroianni, esso contiene ugualmente ulteriori indizi di quella lavorazione in *contemporaneità* con il film di Fellini di cui si è fino ad ora parlato.

Il personaggio interpretato da Anna Magnani, così come quello di *Bellissima* (L. Visconti, 1951), ha in sé una evidente tensione metacinematografica che si evince fin dai primi istanti del film. Gioia, detta Tortorella, lavora come semplice comparsa sui set cinematografici ma è viva in lei la convinzione di avere una grande abilità nel recitare.<sup>186</sup> Si tratta, se vogliamo, di una parente stretta della Maddalena Cecconi viscontiana, un altro personaggio tratto dalla recitazione e dalla comprensione dell'atto recitativo più che dal mondo cinematografico *tout court*. Entrambi i personaggi sembrano infatti caratterizzati da un marcato senso di disillusione nei confronti della finzione del dispositivo, e sono dunque consapevoli delle differenze tra realtà e messa in scena.

Esemplificativa in questo senso è la celebre frase detta (e recitata) da Maddalena davanti allo specchio: «in fondo che è recita'? Se io mo' me credessi d'esse n'antra, se facessi finta d'esse n'antra, ecco che recito». Allo stesso modo Gioia si fa portatrice dello svelamento della finzione nel momento in cui un americano ubriaco tenta di farle fare il bagno nella Fontana di Trevi: «questo l'ha visto

---

<sup>186</sup> In realtà la donna, insieme alle altre comparse, deve dire unicamente la battuta "miracolo!", ma come dice lei stessa la scena è molto difficoltosa, «tutta sofferenza interiore, e poi delle battute bellissime: "Miracolo! Miracolo! Miracolo!" Ma poi oltre a questo bisogna fa' strilla' gli occhi. Sì insomma avere negli occhi una luce parlante". L'aspetto interessante e molto significativo per il personaggio, è che la stessa battuta tornerà nel momento in cui la recitazione diviene per la donna necessaria, un espediente per evitare il carcere. Tortorella, infatti, si trova in chiesa con una collana rubata da Lello (Ben Gazzara), e per evitare di essere arrestata, mette velocemente l'oggetto prezioso al collo e grida «con luce parlante» la sua (unica) battuta. La sua prova di recitazione, però, non sembra essere affatto credibile agli occhi degli spettatori (diegetici e reali).

al cinematografo. No mister, so' tutte balle, guardi nun è vero pe' niente. Nun je dia retta. [...] Mannaggia al cinematografo!»



*Risate di gioia*, M. Monicelli (1960)

Qui il riferimento, che poteva sembrare inizialmente diretto ad un semplice fatto di cronaca (così come lo era stato per Fellini durante la lavorazione a *La dolce vita*), viene immediatamente e inequivocabilmente ricondotto all'episodio *cinematografico* di Anita Ekberg e alla eco che questo aveva avuto prima e dopo l'uscita del film.

Ricordiamo infatti che *Risate di gioia* esce in sala soltanto pochi mesi dopo *La dolce vita*, ma l'episodio del bagno nella fontana sembra talmente significativo da essere già entrato in un immaginario collettivo italiano e non solo (è significativo che la più o meno consapevole imitazione della Ekberg provenga da un americano). Nel film di Monicelli, inoltre, ci sembra significativa la figura stessa di una Anna Magnani dalla capigliatura eccezionalmente bionda, la quale indossa un abito nero e una pelliccia bianca. Medesima "divisa" che contraddistingue Anita Ekberg nella celebre sequenza della Fontana di Trevi.<sup>187</sup>

<sup>187</sup> Umberto (Totò) in una battuta del film coglie invece la somiglianza tra Gioia (Anna Magnani) e Kim Novak.

I casi di riproposizione de *La dolce vita* analizzati fino ad ora hanno messo in rilievo i diversi livelli di adesione (dall'assoluto protagonismo alla fuggevole comparsa) di Marcello Mastroianni all'interno delle operazioni di ricostruzione, parodia e ripresa del film di Federico Fellini. Nel corso dei capitoli si è infatti messo in luce il ruolo secondario e talvolta subordinato giocato dall'attore all'interno della coppia Loren-Mastroianni, o ancora si è visto come nelle operazioni di ripescaggio attuate nei confronti de *La dolce vita* la figura maschile fosse decisamente in secondo piano rispetto a quella femminile, la quale, specialmente nel cinema coevo all'opera felliniana, diviene spesso icona da imitare o da canzonare. Ma è anche attraverso queste volute assenze del divo che è possibile comprendere e analizzare la sua figura e il contesto nel quale quest'ultimo è immerso.

### 3.3. MASCOLINITÀ DIMEZZATE E COMPETIZIONI ALLO SPECCHIO<sup>188</sup>

Nel corso dei precedenti paragrafi si è spesso insistito sulla inaspettata marginalità di Mastroianni nelle parodie o nei semplici rimandi a *La dolce vita*, film che al contrario lo vedrebbe protagonista indiscusso. Ci sembra pertanto interessante dedicare quest'ultimo paragrafo a un film che ha saputo riproporre specifici tratti del personaggio felliniano rendendo quest'ultimo protagonista di un confronto/conflitto con una mascolinità-altra.

L'aspetto che in questa sede risulta di maggiore interesse risiede innanzitutto nella scelta dell'*opposto*. Come abbiamo visto, i personaggi interpretati dall'attore nel corso degli anni Cinquanta spesso venivano costruiti per opporsi a uomini negativi, approfittatori, meschini. Gli anni Sessanta, invece, rappresentano anche sotto questo aspetto un decennio a sé, fatto di cellule singole che vengono a scontrarsi con entità simili o distanti, ma mai così didascalicamente opposte. In taluni casi, invece, Mastroianni viene

<sup>188</sup> Si rimanda al recente lavoro di V. Pravadelli e I. A. De Pascalis (a cura di) *Feminist/Gender studies oggi. Nuove prospettive dal 2000*, Bulzoni, Roma, 2013 e in particolare al saggio di V. Coladonato *Mascolinità al cinema: prospettive teoriche e linee di ricerca*, pp. 203-213. Ringrazio l'autore per avermi concesso di visionare materiali e interviste raccolte sulla figura di Marcello Mastroianni. Sul concetto di crisi della mascolinità nel cinema popolare italiano si veda anche G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi*, Op. cit., pp. 161-191.

posto in contrapposizione con figure appartenenti al catalogo di ruoli interpretati dall'attore stesso. Ci riferiamo in particolare ad un film come *Fantasma a Roma* (A. Pietrangeli, 1961), nel quale, come vedremo, si assiste ad una vera e propria duplicazione di ruoli, e più specificamente, di tipi maschili.

Era mia intenzione raccontare il più elegantemente possibile, con continui ammiccamenti a un certo mondo culturale e a certi dati della storia italiana, una specie di favola da cui venisse fuori la singolare e tanto romanesca (ho detto “romanesca” e non “romanzesca”) idea dei fantasmi che danno i numeri al lotto ed entrano nelle case per respirare il profumo della pasta e fagioli.<sup>189</sup>

Così il regista Antonio Pietrangeli si pronuncia in merito al suo film datato 1961, il quale vede tra i protagonisti anche Sandra Milo e Marcello Mastroianni, due attori che venivano dalla comune esperienza di *Adua e le compagne* (A. Pietrangeli, 1961), ma soprattutto due volti che si sarebbero presto cimentati con la già citata opera di Federico Fellini, *8 ½*. È interessante notare come il film di Pietrangeli abbia contribuito in maniera notevole alla stratificazione dei ruoli dei due attori, sfruttando alcune delle caratteristiche maturate in precedenza e creandone di nuove.

Marcello Mastroianni interpreta il fantasma Reginaldo, un bellissimo giovane nato e vissuto nel Settecento che, a detta di Don Annibale (Eduardo De Filippo) era «terribile con le donne». Nel descrivere la figura di Reginaldo si fa riferimento anche alla morte dell'uomo, avvenuta verso la fine del XVIII secolo, dato cronologico che lo avvicina ulteriormente alla figura di Giacomo Casanova – morto nel 1798 –. Oltre al semplice dato anagrafico, però, il personaggio interpretato da Mastroianni ha ovviamente tutte le caratteristiche oggi comunemente associate alla figura del seduttore in senso lato. Lo preciserà anche una battuta del film, nella quale il fantasma viene esplicitamente accomunato al divo Rodolfo Valentino.

La prima apparizione del fantasma è emblematica: fin da subito egli viene associato ad una scopofilia *costretta*, legata cioè

---

<sup>189</sup> Dichiarazione del regista in G. Morelli, G. Martini e G. Zappoli, *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, CSC – Il Castoro, Milano, 1998, p. 94. Le parole del regista fanno inevitabilmente tornare alla mente il finale di *I soliti ignoti* e la celebre sequenza che vede gli scassinatori al tavolo intenti a mangiare pasta e ceci.

alla sua condizione e alla sua evidente impossibilità di consumare l'atto sessuale.<sup>190</sup> Dopo una breve presentazione del personaggio, il commento musicale in stile settecentesco del clavicembalo lascia repentinamente il posto a sonorità che ricordano quelle de *La dolce vita* – e non ci sembra un caso vista la collaborazione di Nino Rota in entrambi i film –. Tale cambiamento si ha proprio nel momento in cui si palesa l'intento del fantasma, ovvero quello di avvicinarsi alla finestra di una donna in procinto di spogliarsi. Si ha dunque l'impressione che l'intero dispositivo *tout court* si adatti a Mastroianni affiancando al suo volto una sorta di *leitmotiv*. Ma il tema che viene quasi macchinamente associato all'attore non si esaurisce unicamente nella costruzione musicale che lo accompagna, ma si palesa anche e soprattutto nella recitazione.

Come è stato accennato, anche in *Fantasmì a Roma* Mastroianni si fa portavoce di una mascolinità dimezzata, è un Casanova che non può toccare il corpo femminile ma può unicamente osservarlo, ed è proprio il surrogato dell'osservazione a nutrire i bisogni inappagati dell'uomo. Il fantasma di Reginaldo è inoltre caratterizzato dalla mancanza di una scarpa, persa non a caso durante la sua ennesima e ultima fuga da un marito geloso. Un dettaglio, questo, sul quale la macchina da presa indugia spesso e che rinsalda ancor più l'idea di una mascolinità a metà, manchevole. Ed è proprio nell'atto della seduzione, ovvero nel momento in cui si palesa questa mancanza, che si fa vivo quel *leitmotiv* musicale di cui si è accennato precedentemente.

Nel film di Pietrangeli assistiamo ad una performance di una cantante che, al termine della propria esibizione, rivela la sua vera identità maschile. Reginaldo viene attratto magneticamente da questa figura che pare essere l'ennesima «bella sconosciuta» sulla quale posare lo sguardo. L'impossibilità di essere visto e percepito dalla donna fa sì che il fantasma si approcci al suo corpo sfio-

---

<sup>190</sup> Come è noto il personaggio del Casanova ha intrecciato più volte la carriera di Marcello Mastroianni. Nonostante fu uno dei pochi grandi attori italiani cui Fellini non fece fare un provino per il suo film *Il Casanova di Federico Fellini* (1976), fu scelto successivamente da Scola ne *Il mondo nuovo* (1982), nel quale interpreta un Casanova anziano e privato di ogni sua vitalità. Ennesima riprova, questa, di come svariate personalità registiche abbiano visto in Mastroianni l'emblema di una mascolinità dimezzata, per certi versi mortifera (aspetto che, seguendo la concezione mozartiana, risulta comunque imprescindibile per la caratterizzazione del seduttore).



randolo leggermente, coprendolo con il mantello, marcando con le mani nell'aria il contorno delle sue forme. Un gesto in tutto simile a quello visto nella sequenza della fontana in *La dolce vita*, che allo stesso modo vede l'attore come presenza e voce invisibile, accessoria, all'interno di una costruzione che è tutta femminile. L'atto seduttivo si rivela dunque nella sua unilateralità, nel suo mutismo.



*Fantasmi a Roma*, A. Pietrangeli (1961)



*La dolce vita*, F. Fellini (1960)

Ricollegandoci a quanto detto in precedenza, l'aspetto di interesse del film di Pietrangeli risiede nella tripla interpretazione di Marcello Mastroianni. Il secondo personaggio in questione è quello del principe squattrinato e mantenuto Federico di Ro-

viano, unico parente del defunto Don Annibale e dunque pronipote di Reginaldo; il terzo ruolo è invece quello marginale di Gino, soldato in congedo e figlio del portiere di casa Roviano, i cui tratti somatici tradiscono però un'inevitabile parentela con Reginaldo e i suoi posteri.

All'interno del film vi sono molte occasioni di confronto diretto tra il fantasma Reginaldo e Federico e molte di queste sono basate sul rifiuto e sulla negazione di una vera e propria parentela o somiglianza. Tale rifiuto è dato principalmente dalle modalità con le quali i due personaggi mostrano la propria mascolinità. Reginaldo descrive il suo pronipote come un uomo con i «capelli da detenuto, gli occhi inespressivi», e vede nel marcato difetto di pronuncia di Federico una incapacità di emettere suoni. La caratterizzazione della erre moscia del personaggio di Federico rappresenta in effetti un caso d'eccezione per la recitazione di Mastroianni, abituato da un lato a non far mistero di quei lievi "difetti" di pronuncia<sup>191</sup> che gli erano connaturati, e dall'altro a non crearne di nuovi e più macchiettistici.

Fatta eccezione per questa particolare caratterizzazione, il personaggio di Federico ricorda per alcuni vezzi il protagonista de *La dolce vita*. L'indossare occhiali scuri, il parlare tenendo la sigaretta tra le labbra o ancora il camminare tenendo una mano in tasca, sono sicuramente tra i tratti più vicini a quelli di Marcello Rubini. L'aspetto di interesse risiede proprio nella critica di tali caratteristiche da parte di Reginaldo, il quale rimarca spesso volte l'inetitudine dell'uomo moderno, l'insulsaggine di un corpo e di una voce, ma più sottilmente giudica l'incapacità di gestire la donna. Caratteristiche che sono attribuibili allo stesso modo al protagonista felliniano, così come alla figura maschile-tipo del cinema di Pietrangeli. In *Fantasma a Roma*, però, tale figura è destinata eccezionalmente ad un risveglio finale, a una presa di coscienza e a una rivalutazione dei valori morali su quelli prettamente materiali.

Il personaggio di Gino, figura marginale che appare a pochi minuti dalla fine del film, ci sembra ugualmente utile poiché completa un ideale campionario di figure maschili. Gino è un soldato in congedo fidanzato con la giovane e bella Carletta (Ida Galli); nonostante egli venga presentato come figlio del portiere,

---

<sup>191</sup> Risulta molto particolare ad esempio la pronuncia delle lettere "g" e "c" dolci.

i suoi tratti somatici tradiscono una evidente somiglianza con Federico e Reginaldo. Il giovane Gino appare come il più sprovveduto, un inetto a tutto tondo che nulla ha a che vedere con la consapevolezza fisica dei suoi avi. Per questa interpretazione la figura di Mastroianni viene radicalmente camuffata, risulta più alto e più goffo, il volto è ricoperto da lentiggini e i capelli sono color mogano.

È interessante notare come questa triplicazione del volto di Mastroianni delinei quello che potremmo definire un climax discendente della mascolinità; come si può vedere nel fotogramma qui proposto siamo di fronte a tre *divise* che spaziano da quella dell'eterno casanova a quella centrale del «bello e fragile» incravattato e con la mano rigorosamente in tasca, che si lascia amare dalle donne e vivere dalla vita,<sup>192</sup> fino ad arrivare alla divisa più canonica del soldato, dell'uomo dai buoni sentimenti, intrappolato però in un corpo dalla virilità ottusa e goffa. Come dirà lo stesso Don Annibale indicando Gino: «senza dubbio lentamente ma decisamente stiamo ritornando verso la scimmia».



*Fantasmi a Roma*, A. Pietrangeli (1961)

<sup>192</sup> E. Dell'Agnese, *Tu vuoi fa l'Americano: la costruzione della mascolinità nella geopolitica popolare italiana* in E. Dell'Agnese e E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, UTET, Torino, 2007, p. 16.



## IV

### I SOLITI MOSTRI VENT'ANNI DOPO

Quando il creatore di immagini sorride  
e disprezza il ricordo, il frutto della sua angoscia  
prende il nome di commedia<sup>193</sup>

Nel corso dei precedenti capitoli si è cercato di riunire alcuni dei casi più rilevanti che hanno visto Marcello Mastroianni al centro di una operazione di rivisitazione e rielaborazione. Operazione che, come si è visto, non è da intendersi unicamente come atto citazionista quanto piuttosto come intervento – a metà tra l'inconscio e l'automatismo – effettuato sul corpo di per sé simbolico dell'attore. La ripetizione e riproposizione sulle quali si è a lungo insistito nel corso di queste pagine, come si è visto, hanno messo in luce come le operazioni di riscrittura effettuate su Mastroianni siano state spesso legate alla reiterazione di una immagine profondamente contraddittoria: il divo che non vuole esserlo, il Latin lover infastidito dall'etichetta di conquistatore attribuitagli, ma soprattutto il giovane che non disdegna di interpretare i ruoli da anziano, e parimenti l'uomo che viene ripetutamente ringiovanito, spesso al fine di poter reinterpretare i suoi stessi personaggi del passato.

Nel corso del capitolo ci soffermeremo proprio su questo ultimo aspetto, cercando di fare emergere come le operazioni di riscrittura effettuate sul Mastroianni dell'ultimo ventennio di carriera si siano basate essenzialmente su uno scambio di contenuti tra presente e passato, perseguendo obiettivi differenti e ottenendo risultati multiformi.

Fred, questo ballerino che ha scelto un nome d'arte impegnativo, nel film torna a danzare dopo 40 anni. È un disperato, un po' affa-

---

<sup>193</sup> P. Cherchi Usai, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Il castoro, Milano, 1999, p. 24.

mato, un po' canaglia, un po' miserabile. Ma, come tutti gli artisti, ha la sua grandezza. Inizierò a girare fra 15 giorni, quando sarò dimagrito 8 chili. Ho 60 anni, gli altri registi mi propongono ruoli adatti alla mia età. Federico no, lui mi vuole sempre uguale, sempre il Marcello di un tempo, sempre magro.<sup>194</sup>

Le parole di Mastroianni in merito alla lavorazione di *Ginger e Fred* (F. Fellini, 1985) ci sono ancora una volta molto utili per introdurre il discorso che verrà trattato nel corso di quest'ultimo capitolo. Come si evince dalla citazione riportata, l'attore dimostra una consapevolezza non indifferente nei confronti di quelli che apparentemente sono soltanto numeri o dati anagrafici. Nelle parole di Mastroianni, così come in larga parte delle interviste da lui rilasciate, ritorna spesso questa percezione razionale e *temporale*, che tende in primo luogo a definire la propria età così come l'età del personaggio da interpretare ecc.

Un ulteriore aspetto di interesse risiede senz'altro nel rapporto tra Mastroianni e Fellini, un rapporto che si fonda, come afferma l'attore stesso, sulla costante reiterazione di un personaggio ideale e atemporale: il cosiddetto «Marcello di un tempo» il quale può essere semplicisticamente identificato con il primo Mastroianni felliniano, ovvero con il protagonista de *La dolce vita*. A nostro avviso però si tratta di un'immagine più ampia, che tiene in considerazione la stratificazione di personaggi che l'attore ha interpretato al fianco del regista romagnolo e che hanno contribuito, nella loro complessità, a formare un *unico grande ruolo*.

Il continuo rimando al passato è sicuramente uno dei *leit motiv* della poetica felliniana, soprattutto quando questo viene declinato in una dimensione di «infantilismo».<sup>195</sup> Possiamo dunque vedere in questa operazione di indietroggiamento e continua rielaborazione una ulteriore proiezione tutta felliniana di quelle malinconie esistenziali che necessitano di essere riversate nel corpo burattinesco dell'attore.<sup>196</sup>

Nonostante l'intento del presente testo sia quello di soffermarsi sulle operazioni di riproposizione e ripetizione che han-

---

<sup>194</sup> Intervista rilasciata da Marcello Mastroianni a Maria Serena Palieri, comparsa su "L'Unità" del 13 febbraio 1985 in occasione del primo ciak di *Ginger e Fred*.

<sup>195</sup> Cfr. E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Op. cit., pp. 111-112.

<sup>196</sup> F. Faldini, G. Fofi, Op. cit., p. 278.

no visto protagonista la figura di Mastroianni, non risulterebbe proficuo tralasciare le interpretazioni dell'attore che sono andate in tutt'altra direzione. La corporeità di Marcello Mastroianni fu senz'altro estremamente plastica e duttile e lo conferma proprio la galleria di personaggi interpretati nel corso della lunga carriera. Tra i registi che lavorarono maggiormente con l'attore di Fontana Liri possiamo identificare in Ettore Scola il demiurgo di una figura *imbruttita* in senso lato, ovvero di un Mastroianni spazialmente scollato, disgiunto da quella è che l'icona del divo. Tale traccia è visibile soprattutto nelle collaborazioni degli anni Settanta tra attore e regista (si pensi a Oreste Nardi in *Dramma della gelosia*, al Rocco Papaleo di *Permette? Rocco Papaleo* [1971], ma anche, per certi versi, al Gabriele di *Una giornata particolare*). Possiamo in sostanza affermare che lo Scola degli anni Settanta lavorò in direzione *spaziale*, immettendo il corpo di Mastroianni in luoghi e in contesti a lui profondamente estranei. Parallelamente, nel medesimo decennio, Marco Ferreri lavorò in direzione opposta avvicinando spesso il personaggio all'uomo,<sup>197</sup> ma non senza evidenziare la profonda contraddittorietà di questa operazione (*La cagna* [1972], *La grande abbuffata* [1973], *Non toccare la donna bianca* [1974]).

Sul finire del decennio e nel corso di tutti gli anni Ottanta, Ferreri, Fellini e Scola su tutti aprirono la strada ad una riscrittura che gioca sul/con il corpo di Mastroianni a livello *temporale*; l'attore in questi anni passa infatti dall'invecchiamento precoce (*Ciao Maschio* [1978]) a personaggi profondamente nostalgici e malinconici, soltanto in apparenza immutabili (*Ginger e Fred*, *Intervista*), fino a divenire emblema di una generazione ormai passata e simbolo di uno scontro/incontro con quella presente (*La terrazza*, *Il mondo nuovo*, *Maccheroni* [1985], *Splendor* [1988], *Che ora è?* [1988]).

---

<sup>197</sup> Lavora in questa direzione anche la scelta – simile a quella felliniana – di mantenere una parziale adesione tra personaggio e uomo reale. Qui accenniamo soltanto alla scelta di chiamare Marcello il personaggio interpretato da Mastroianni ne *La grande abbuffata* (M. Ferreri, 1973), o l'interpretazione ne *La cagna* e in *Non toccare la donna bianca* al fianco di Catherine Deneuve, sua effettiva compagna nella vita. Sulla collaborazione Mastroianni-Ferreri si rimanda al convegno torinese e all'intervento di A. Scandola, *Gravità e leggerezza: Mastroianni diretto da Ferreri*.

#### 4.1. FEDERICO FELLINI, ETTORE SCOLA.

##### I NOSTALGICI ANNI OTTANTA

Torniamo sul caso di *Ginger e Fred* e in particolare sull'idea di un ritorno al «Marcello del tempo». Nel film di Fellini Mastroianni interpreta Pippo, un ballerino che ha alle spalle una carriera nel varietà in coppia con Amelia (Giulietta Masina). Il duo divenne famoso negli anni Trenta e Quaranta grazie all'imitazione delle due star hollywoodiane Ginger Rogers e Fred Astaire; dopo molti anni lontani dal palco, Amelia e Pippo si incontrano nuovamente in occasione della trasmissione televisiva *Ed ecco a voi*, organizzata per riproporre al pubblico alcune (mostruose) glorie del passato. Nell'intervista rilasciata da Mastroianni in occasione del primo ciak di *Ginger e Fred*, l'attore si sofferma sulla volontà tutta felliniana di portare in scena il Mastroianni di sempre, quello magro, quello «di un tempo». Eppure nel film l'attore interpreta un ballerino molto anziano, stempiato, dal volto incavato, un uomo che si lascia cogliere da improvvise riflessioni sulla morte e che non può nascondere un evidente declino fisico. La magrezza cui si accennava precedentemente e che fu una tra le prime caratteristiche tracciate dal regista e dagli sceneggiatori, sembra dunque avere maggiormente a che fare con il deperimento e non, come si supponeva, con il vigore e la vitalità giovanile.

La caratterizzazione dei personaggi di Pippo e Amelia, a nostro avviso, ha molto a che vedere con gli intenti e con le «polemiche» che Fellini ha voluto indirizzare al mondo della televisione. Una televisione strettamente imparentata con quella berlusconiana, basata cioè sul ripescaggio nostalgico e stantio e sulla «estorsione di sentimenti e di emozioni improntati dal più ribaldo patetismo».<sup>198</sup> I due ex ballerini, anziani e ingessati, costretti a ripetere i passi di danza che li hanno resi celebri, rientrano dunque – volenti o nolenti – all'interno di questa «organizzazione baracconesca».<sup>199</sup> Nonostante il personaggio di Pippo sembri dunque agli antipodi rispetto all'immagine di un Mastroianni immutato, e nonostante egli sia molto lontano da quella impronta primigenia data da Marcello Rubini, ci sembra che quanto af-

---

<sup>198</sup> Così la definisce Sauro Borelli in un articolo de «L'Unità» del 22 gennaio 1986.

<sup>199</sup> Ivi.



fermato dall'attore nell'intervista citata possa ugualmente trovare un riscontro.

In prima istanza il film di Federico Fellini gioca volutamente su due livelli temporali: un presente confusionario e dispersivo e un passato dorato dal quale attingere forme e contenuti. Si hanno dunque anche due livelli temporali del personaggio interpretato da Mastroianni: il Pippo del varietà e il Pippo televisivo.

Federico Fellini esordì alla regia proprio con un film dedicato al mondo del varietà (*Luci del varietà*, A. Lattuada e F. Fellini, 1950); con *Ginger e Fred* il regista mette in scena l'ultimo, timido atto di resistenza di questa realtà nei confronti della opposta forza fagocitatrice della televisione. Fred/Pippo incarna, se vogliamo, l'unico superstita del mondo dell'avanspettacolo e la sua unicità risiede proprio nella consapevolezza del ruolo asservito e soggiogato dello spettatore nei confronti del mezzo televisivo.<sup>200</sup> L'intento di Pippo non è quello di partecipare allo show in qualità di oggetto nostalgico e patetico, quanto piuttosto quello di approfittare della schiera di italiani intenti a vedere la trasmissione per accusare questi ultimi di essere dei «pecoroni».

Lo sdegno felliniano è riassunto nell'invettiva contro i teledipendenti di Pippo Botticella che si rivolge al pubblico col gesto dell'ombrello; come, a suo tempo, Fellini si beffava della retorica dei «lavoratori» con la celebre pernacchia di Sordi ne *I vitelloni*.<sup>201</sup>

Il Pippo della televisione è dunque l'immagine presente – sbiadita e destinata a scomparire –, mentre il Pippo del varietà è l'immagine passata – invisibile ma ugualmente palpabile – della giovinezza e della vitalità fisica.

È proprio questo intangibile eppure continuo rimando al passato che, a nostro avviso, alimenta e rinvigorisce l'immagine di un Mastroianni immutato e immutabile. Troviamo riscontro di

---

<sup>200</sup> In merito alla condizione tutt'altro che assoggettata dello spettatore del varietà, si veda la descrizione fatta dallo stesso Fellini in *Roma* (1971), nella sequenza del teatro della Barafonda. Minuz scrive infatti che «la televisione messa in scena in *Ginger e Fred* era una sorta di dilatazione mostruosa e sfavillante del teatrino della Barafonda di Roma. Un teatrino divenuto nel frattempo culturalmente egemone; che presto avrebbe cambiato anche il modo di fare e pensare la politica», A. Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia*, Op. cit., p. 213.

<sup>201</sup> Ivi, p. 215.

quanto detto anche grazie all'immagine utilizzata nell'incipit del film e anche nella locandina italiana.

The image of a young Mastroianni and Masina in matching tuxedos and top hats against the backdrop of a fake (presumably American) skyscraper-filled skyline, their legs raised in classic tap-dance mode and their faces lit up by enigmatic smiles, invokes Fellini's view of American popular culture in the Italian imaginary.<sup>202</sup>

I due protagonisti del film vengono immortalati in una immagine che va ricondotta presumibilmente agli anni in cui la coppia fittizia esordì sul palcoscenico. Ginger e Fred indossano un frac nero, lo stesso che utilizzerà Pippo nel corso della performance televisiva, i loro volti sembrano contraffatti, i loro corpi slanciati e longilinei. Reich nota come questa immagine sia profondamente chiarificatrice rispetto all'immaginario felliniano della cultura americana e dei suoi protagonisti, ma anche Umberto Eco, nel commemorare Ginger Rogers poco dopo la sua morte, ricorda come la coppia hollywoodiana abbia influenzato l'intera società, quella statunitense ma non solo:

La coppia classica è quella, e sono i loro valzer vaporosi, e il loro tip tap spensierato che hanno creato quel mito che, decenni dopo, avrebbe affascinato ancora il Fellini di *Ginger e Fred*. *Ma questa non è una rievocazione nostalgica*. È che con Ginger e Fred, quelli veri, si è imposto un modello di vita come spettacolo e spettacolo come vita, che oggi domina la nostra società.<sup>203</sup>

Ci sembra utile in questa sede approfondire il lavoro di Tazio Secchiaroli su Marcello Mastroianni; oltre alla fotografia utilizzata per le locandine, riportiamo qui una fotografia realizzata per la promozione del film, che a nostro avviso risulta efficace per rimarcare alcune caratteristiche specifiche del corpo dell'attore. Come si nota, quest'ultimo viene immortalato in una postura più naturale rispetto a quella scelta per sponsorizzare il film: le mani, nascoste nelle tasche del vestito, amplificano l'artificialità opposta della posa di Giulietta Masina, il sorriso è accennato e

---

<sup>202</sup> J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, Op. cit., pp. 153-154.

<sup>203</sup> Estratto da *Ricordo di Ginger Rogers* per la rubrica de "L'Espresso" *La bustina di Minerva*, corsivo nostro. Alcune delle "bustine" scritte da U. Eco sono ora in *La bustina di Minerva*, Bompiani, Milano, 2000.

più spontaneo. È insomma un'immagine scevra dal personaggio e dalla stratificazione che quest'ultimo comporta.

Questa immagine, unita all'abito fortemente iconico indossato dall'attore,<sup>204</sup> ricorda per certi versi l'analogo richiamo tra la fotografia cartoonesca di Mastroianni/Mandrake scattata da Secchiaroli nel 1972 e la successiva interpretazione del mago di *Intervista*. Ci sembra dunque che il fotografo romano, fin dagli anni Sessanta intimamente legato all'immaginario del set felliniano così come a quello divistico di Mastroianni, abbia avuto un'importante funzione nell'*eternizzare* l'icona dell'attore. Le immagini di Mandrake e di Fred, infatti, stagliate su uno sfondo neutro e palesemente artefatto, immortalano un istante di giovinezza e vitalità – caratteristiche più o meno fittizie –, che fungono da modello ideale per la costruzione dei personaggi felliniani. Sembra dunque risiedere anche qui l'idea di un Mastroianni immutato, o meglio di una costruzione statica, pressoché astratta, dalla quale attingere.



Ginger e Fred, *Tazio Secchiaroli*  
(1985)



*Manifesto italiano*  
di Ginger e Fred

<sup>204</sup> Si pensi all'utilizzo della medesima "divisa" in *Young Frankenstein* (M. Brooks, 1974) nel quale il dott. Frankenstein (Gene Wilder) e la creatura (Peter Boyle), sulle note di "Puttin' on the Ritz" parodiano la performance di Fred Astaire in *Blue Skies* (S. Heisler, 1946).

Il personaggio di Pippo ci sembra altresì importante per la rappresentazione che esso dà della vecchiaia e dell'invecchiamento maschile.

Pippo, as typical of the representation of aging masculinity in classical cinema, constantly denies his fears and anxieties by attempting to demonstrate his vitality: by lifting Amelia several times in succession as they rehearse their routine, and by making lewd jokes about his sexual potency and inventing dirty rhymes.<sup>205</sup>

Il tentativo di dimostrare la propria vitalità passa dunque attraverso la relazione con l'altro sesso e in questo caso attraverso il personaggio di Amelia/Masina. Secondo Reich è proprio in occasione di questi confronti, e con maggiore evidenza durante l'esibizione del duo sul palcoscenico, che ancora una volta si rivela la figura dell'*inetto*. Caratteristica che, come nota la studiosa, ha costantemente accompagnato l'attore fin dai ruoli degli esordi, pur venendo di volta in volta rimossa o contrastata dalla più facile etichetta di Latin lover. A nostro avviso questa contraddizione, che come ha dimostrato Jacqueline Reich sarebbe alla base della figura di Mastroianni, si fa particolarmente evidente nell'ultimo ventennio di carriera dell'attore.

Come si è ricordato più volte, già il *Bell'Antonio*, in anni non sospetti e in modi sottilmente taciuti, aveva affiancato all'immagine di un giovane Mastroianni il cupo richiamo dell'impotenza. È però soltanto negli ultimi anni di vita e di carriera dell'attore che si gioca proprio sul rendere fortemente esplicito ciò che prima era implicito e si fa dunque emergere, nei modi più svariati, il segno più visibile del declino maschile.<sup>206</sup>

Come nota Reich, «in Fellini's cinematic world, there is no happy ending for the aging man»,<sup>207</sup> e una conclusione simile può trovare un riscontro anche nella poetica scoliana. Il lavoro di Ettore Scola ha, tra i numerosi aspetti di interesse, la peculiarità di fondarsi sulla compresenza – e mai sulla rivalità o superiorità – di due o più attori protagonisti. La centralità del volto dell'attore

---

<sup>205</sup> J. Reich, *Beyond the Latin Lover*, Op. cit., p. 155.

<sup>206</sup> Ivi, p. 144.

<sup>207</sup> Idem.

e la capacità di quest'ultimo di essere al contempo cellula singola e parte di una più ampia corallità ci offre l'occasione di analizzare la figura di Mastroianni sotto un nuovo aspetto.

Le figure maschili di maggiore impatto sulla cultura di massa tendono a farsi carico delle contraddizioni e di pulsioni contrastanti in termini di identità di genere. In altre parole, sono figure che vivono una continua dialettica – dagli esiti spesso sorprendenti – fra la necessità di conformarsi ai modelli previsti per loro dalle configurazioni identitarie di genere elaborate dalle generazioni precedenti e l'altrettanto necessaria individuazione di una propria, personale e spesso rivoluzionaria messa a punto del medesimo costruito.<sup>208</sup>

Le parole di Giacomo Manzoli, pur essendo indirizzate verso l'analisi di un preciso contesto cinematografico e culturale, ci sembrano ugualmente adatte per introdurre un film che, per ragioni principalmente storiografiche, risulta uno tra i più conosciuti di Ettore Scola. *La terrazza* (1980) viene infatti visto come un film spartiacque che segnò la fine della commedia all'italiana e, soprattutto, dei suoi protagonisti. Se la fortunata stagione ebbe inizio idealmente sulla terrazza di un palazzo popolare che vedeva Dante Cruciani (Totò) alle prese con un gruppo di ladri improvvisati (Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Renato Salvatori, Tiberio Murgia e Carlo Pisacane) ne *I soliti ignoti*, sempre su di una terrazza questa stessa stagione vide la propria fine.

Tra i tanti invitati alla cena romana, il regista sottolinea i drammi umani di cinque volti che hanno popolato il cinema italiano e non solo (Marcello Mastroianni, Vittorio Gassman, Ugo Tognazzi, Jean-Louis Trintignant e Serge Reggiani).

L'occasione conviviale ma tutt'altro che festosa è dunque soltanto un pretesto per mettere in luce i cinque resoconti di una stagione passata. L'intero film è infatti permeato di riferimenti al passato e più in generale a tempi ritenuti *migliori* rispetto a quelli contemporanei. Migliori per la politica e per l'industria cinema-

---

<sup>208</sup> G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci editore, Roma, 2012, pp. 177-178. Non approfondiamo in questa sede il ruolo senza dubbio non marginale che ebbe l'immagine privata del divo, ma ci riferiamo piuttosto alla figura maschile in quanto personaggio fittizio nel quale confluiscono allo stesso tempo caratteristiche del Mastroianni pubblico e privato.

tografica, per sceneggiatori e produttori che inseguono maniacalmente la risata, per i rapporti interpersonali ma soprattutto per *come si era*. L'ossessione di tutti i personaggi è infatti il ricordo di loro stessi, un'immagine che sembra allontanarsi drammaticamente ad ogni serata trascorsa sulla terrazza romana. "Vecchio" e "giovane" sono le parole che tornano più spesso, insistentemente, in tutte le vicende narrate dal regista, e anche al cinquantaseienne Mastroianni non viene risparmiato l'assillante confronto con le nuove generazioni e con i cambiamenti della società.

«Io credo che le epoche si chiudono così, all'improvviso», sussurra il giornalista Luigi alla moglie, sull'uscio di casa, in *La terrazza* [...] Si chiudono e si riaprono, le epoche, forse sempre uguali a se stesse. Era un altro film di morte, quello di Ettore Scola, che rappresentava la fine di una generazione (gli anni Settanta, la commedia all'italiana) all'alba di un'altra generazione, che stava a guardare (gli unici due ragazzi del film si aggiravano per il set con un misto di sorpresa e raccapriccio) e che molto probabilmente non capiva.<sup>209</sup>

Vista la complessità strutturale e non solo del film di Scola, ci soffermiamo su di una scena che è a nostro avviso esemplificativa per i temi qui trattati. Ci riferiamo ad uno dei momenti finali, l'unico in cui i protagonisti compaiono insieme e non subiscono alcuna irruzione o interruzione da parte di terzi. Luigi (Mastroianni), Amedeo (Tognazzi), Enrico (Trintignant) e Mario (Gassman) sono seduti in un angolo della terrazza intenti a lanciarsi accuse reciprocamente. Particolarmente interessanti e rivelatrici risultano le critiche mosse a Luigi, il quale, secondo le parole di Enrico, «continua a cercare la salvezza nella parodia di se stesso» operando quelli che vengono definiti «camuffamenti». Questa affermazione ci sembra particolarmente significativa soprattutto se osservata in luce dell'operazione di mascheramento per eccellenza effettuata da Scola stesso sul corpo di Mastroianni in *C'eravamo tanto amati*.<sup>210</sup>

---

<sup>209</sup> P. M. Bocchi, *La corsa di Jep attraverso i campi*, "Cineforum", n. 526, anno 2014.

<sup>210</sup> Ma anche ne *La terrazza* il camuffamento è presente e ancora una volta si propone sotto forma di gesto o vezzo: gli occhiali scuri, portati volutamente di sera e abbassati per mostrare l'ammiccare dello sguardo, questa volta sono però il simbolo di un lutto. Questo è quanto dice Luigi stesso nel momento in cui Carla (Carla Gravina) rimarca con stupore la presenza degli occhiali.

La sequenza in questione non è inscritta all'interno della cena centrale del film ma rappresenta una sorta di epilogo. I medesimi ospiti si ritrovano in seguito alla morte di Serge per trascorrere l'ennesima serata che, come un antico *refrain*, scorre lentamente tra aneddoti, battute – sempre le stesse – risate di circostanza e scontri politici e ideologici stantii. La scena registra una breve ma significativa e improvvisa *esplosione* dovuta a una insofferenza generale che serpeggia per tutto il film e che colpisce i protagonisti in modo differente, ed è proprio in questa difformità che risiede a nostro avviso il fulcro dell'intero film.

In seguito all'abbandono di Galeazzo, personaggio fondamentale sul quale torneremo in seguito, tra Amedeo e Luigi vi è uno scambio di battute che delinea due precise modalità di confronto con il proprio passato nonché due attitudini differenti rispetto alla cosiddetta crisi di mezza età. «Fino ad adesso abbiamo assodato una cosa: che il più coglione di tutti è Luigi» dice Amedeo, il quale riceve la pronta risposta di Luigi/Mastroianni: «Sì certo. Io sono il più coglione. Ma non sono disperato come te, che corri dietro agli anni col fiatone e ti tingi anche i capelli». In questo dialogo tra i due si trova la caratterizzazione del personaggio di Luigi, un uomo che mente spudoratamente, che passa dall'inibizione infantile dei propri sentimenti all'esplosione – anch'essa infantile – di rimorsi e conflitti. Il personaggio tende dunque a sopassedere, a dimenticare gli evidenti cambiamenti fisici, ma è allo stesso tempo consapevole che è anche attraverso di essi che i rapporti interpersonali tendono a mutare (quando Carla chiede a Luigi come sta, l'uomo risponde inginocchiandosi e facendo un rapido giro su se stesso, come a dimostrare la stretta relazione tra benessere fisico e mentale).

Anche Amedeo, così come Luigi, rincorre la propria moglie e tenta di compiacerla dimostrandosi al passo con i tempi sia intellettualmente (producendo il film *L'Apostata*, un film che va contro la sua idea di cinema come mezzo esclusivamente non-rivoluzionario), che fisicamente (l'uomo si tinge effettivamente i capelli). La placida ammissione di Luigi/Mastroianni viene dunque seguita da quella di Amedeo/Tognazzi il quale, togliendosi la camicia dai pantaloni, ammette di fronte agli amici di portare anche la pancera.



8 ½, F. Fellini (1963)



*La terrazza*, E. Scola (1980)

Mentre Enrico/Trintignant si limita a osservare silenziosamente l'accaduto, con quell'atteggiamento introverso che ha sempre contraddistinto l'uomo e i personaggi da lui interpretati, Mario/Gassman si esibisce sulla terrazza portando un'ultima *performance* cinematografico-teatrale, con una esplosione articolata, esagitata e atletica, degna di un mattatore. Le quattro reazioni, ma specialmente quelle più concitate di Gassman e Tognazzi, ci sembrano decisamente rivelatrici rispetto al labile e contraddittorio confine tra interpretazione "naturale" e interpretazione di se stessi, tra personaggio pubblico e privato, tra «il conformarsi ai modelli previsti per loro [...] e l'individuazione propria, personale e spesso rivoluzionaria messa a punto del medesimo costruito».



In questa sede non approfondiamo con l'attenzione che meriterebbero i numerosi casi di echi e riproposizioni che interessano i *mattatori* riuniti sulla terrazza ma ci limitiamo ad accennare ad alcuni casi emblematici in cui il personaggio/uomo emerge in modalità eloquenti.

Per quanto riguarda la figura di Ugo Tognazzi, la «corsa dietro agli anni» e la messa in discussione del proprio aspetto, posto a confronto con uomini più giovani e con donne a tutti gli effetti indomabili (su tutti *La voglia matta*, 1962, L. Salce), sono state delle costanti dei suoi personaggi. Spesso Tognazzi interpreta uomini che si scrutano allo specchio, che si «tirano» il volto per farlo assomigliare a quello di un tempo, che trattengono il fiato per sembrare più magri o che, più semplicemente, si osservano nella loro esteriorità. Il personaggio di Amedeo è sicuramente il più ancorato a quello del vero Tognazzi; lo dimostra lo spezzone di un reale film cui prese parte e che diviene occasione di sfottò per la moglie Enza (Ombretta Colli). Ma ancora più interessante è la frase pronunciata da Amedeo stesso, il quale, parlando del prossimo film in cantiere, *I nuovi tabù*, ne descrive la struttura e gli attori che vi prenderanno parte: «Cinque episodi tutti copiosamente da ridere, con un pizzico di sesso ma senza esagerare. Insomma un Sordi, Manfredi, Tognazzi, Pozzetto, Muti».



*Romanzo popolare*, M. Monicelli (1974)



*La terrazza*, E. Scola (1980)

Oltre a dare un'idea di quello che era il panorama cinematografico degli anni Ottanta e a sottolineare come sia «mancata, ai più vari livelli del cinema italiano, la volontà di rinnovare i quadri mandando in pensione autori e attori»,<sup>211</sup> si può notare anche un diretto riferimento alle operazioni dei film a episodi,<sup>212</sup> i quali spesso si limitavano ad un rifacimento “aggiornato” di idee e concetti maturati in precedenza. Su tutti citiamo *I nuovi mostri* (1977) che, oltre all'assonanza con il film fittizio citato da Tognazzi, ne riprende anche alcuni degli interpreti. L'aspetto di interesse, a nostro avviso, risiede anche nel sarcastico commento di Enza nei confronti del progetto delineato da Amedeo/Tognazzi: «Un film rivoluzionario!». Un commento, questo, che a livello diegetico segna il definitivo mutamento di consenso nei confronti delle idee del produttore Amedeo, ma anche e più sottilmente nei confronti della figura attoriale di Ugo Tognazzi.<sup>213</sup>

Lo sfogo di Vittorio Gassman, invece, sembrerebbe ricalcato sulle tante sequenze che, fin dai primi film della commedia all'italiana sul finire degli anni Cinquanta e per tutti gli anni Sessanta, vedono l'attore spesso al centro di brevi monologhi.

<sup>211</sup> C. Cosulich, *I sei della crisi*, in V. Zagarrio (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985, vol XIII*, Marsilio, Venezia, 2005, p. 254.

<sup>212</sup> Per uno studio sui film a episodi si veda M. Rossitti, *Il film a episodi in Italia tra anni Cinquanta e Sessanta*, Hybris, Bologna, 2005.

<sup>213</sup> Rimandiamo anche alla coeva operazione di *Sono fotogenico* (D. Risi, 1980) nella quale Tognazzi interpreta se stesso.

Egli tenta spesso di allontanarsi dai canoni della recitazione teatrale puntando proprio su questi ultimi e sul loro rovesciamento caricaturale. Tale parodia giunge poi ai limiti della metatestualità nel momento in cui l'attore inscena veri e propri monologhi teatrali, come nel caso de *Il mattatore* (D. Risi, 1960), nel quale Gassman interpreta la rocambolesca – e romanesca – orazione di Marco Antonio dal *Giulio Cesare* di W. Shakespeare, opera con la quale l'attore si confrontò realmente sul palcoscenico. Ma si pensi anche all'interpretazione ne *I soliti ignoti*, film nel quale un Gassman balbuziente si lascia andare ad un vero e proprio monologo in birignao dinnanzi al commissario; o ancora all'arringa dagli echi desichiani dell'avvocato D'Amore nell'episodio *Testimone volontario* de *I mostri* (D. Risi, 1963).

Se guardiamo alla lunga carriera dell'attore, però, notiamo come questa convivenza tra anima teatrale, anima cinematografica e in seguito anima televisiva (dove le ultime due sono necessariamente parodia della prima), si spinga indisturbata fino agli anni Novanta. Si pensi alla trasmissione tv *Gassman legge Dante*<sup>214</sup> e al successivo risvolto comico degli sketch proposti da Tunnel:<sup>215</sup> *Gassman legge le analisi cliniche*, *Gassman legge il menu* o *Gassman legge il cartello dell'oculista*.

Ne *La terrazza* Mario/Gassman parla di sé in terza persona, l'uso dei primi e prmissimi piani taglia quasi del tutto dall'inquadratura l'uso energetico delle mani e delle braccia – caratteristica tipica della recitazione gassmaniana – per soffermarsi maggiormente sul volto magro e scavato, rosso dalla rabbia. L'uomo sottolinea il suo carattere pusillanime, si autodefinisce «dolente erudito» e «implacabile stronzo», ma in questo climax ascendente di ira, ciò che porta la situazione alla normalità, ciò che in definitiva definisce l'impossibilità di un effettivo cambiamento, è il «bho, che ne so?». Il personaggio, interrogato sul significato dell'invettiva appena fatta, non sa dare altra risposta, o meglio, coerentemente con quanto detto sulla propria vigliaccheria, sceglie consapevolmente di far rimanere tutto esattamente così com'è.

<sup>214</sup> Trasmissione diretta da R. Rubini andata in onda su Rai1 nel 1988, comprendeva quaranta puntate.

<sup>215</sup> Programma televisivo andato in onda su Rai3 dal 1994, diretto da Serena Dandini con ospiti fissi quali Corrado e Sabina Guzzanti.



*Il mattatore*, D. Risi (1960)



*La terrazza*, V. Gassman (1980)

Lo stesso «bho» veniva posto a conclusione di un altro film decisivo nella carriera di Ettore Scola, ovvero *C'eravamo tanto amati*. Nel film che tante volte è stato citato nel corso di questi capitoli è proprio la filosofia del «bho» – che è poi filosofia tutta scoliana – a farsi strada nelle vite dei personaggi, per insidiarsi poi in molti film successivi del regista.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Nelle ultime immagini del film di Scola, Nicola (S. Satta Flores) e Antonio (Nino Manfredi) tentano di trovare un significato alla parola. Secondo Nicola «è a forza di “bho” che siamo arrivati a questo punto» e Antonio tenterà di ribattere spiegando che “bho” «significa “bho”. È una paroletta semplice, magari dialettale, che non vorrà di niente, ma che potrebbe anche essere minacciosa». La pronta risposta di Nicola sarà: «Ma che fai le minacce con bho?»

Su *La terrazza* Scola disse:

Non mi pare che ci siano conclusioni nel film, né esso voleva averne, perché è partito [...] come un film di domande, un film interrogativo, un film dubbioso, un film su certi stati d'animo, su certi disagi [...]. Non ci sono risposte, perché intanto non le abbiamo pronte; poi non credo al cinema affermativo, risolutivo, che dà, che indica la strada. Però deve registrare le tortuosità – quelle sì – della strada. Si occupa di una fascia abbastanza ristretta di cinquantenni e cioè di quelli che più o meno gravitano intorno all'industria culturale, che si occupano, per il loro lavoro, dei mezzi di comunicazione nel cinema, nella televisione, nella stampa, nella politica. Appartengono tutti all'area progressista: questa è una terrazza dove non ci sono palazzinari né arricchiti, cioè dei responsabili evidenti di certe situazioni sociali. Ci sono, invece, dei democratici, dei progressisti che si pongono delle domande: se la misura in cui essi sono riusciti a incidere nella formazione della coscienza collettiva sia stata giusta, se abbiano subito o invocato come alibi certi meccanismi che pure esistono, che pure sono reali [...] non sono personaggi dediti al profitto individuale e, quindi, sono esenti da questo tipo di colpa, però, da un certo tipo di complicità, conscia e inconscia, non sono esenti. Questo è un po' il senso del loro disagio; quanto è stato fatto, in che misura essi hanno collaborato se forse qualcosa di diverso andava fatto. E questo mi pare che sia uno dei problemi centrali di questa nostra epoca, che è ancora irrisolto.<sup>217</sup>

Il disagio che fa la sua comparsa negli animi dei quattro attori, come abbiamo visto, si palesa sotto forme differenti: lo sfogo da mattatore di Gassman, il silenzio introverso di Trintignant, l'ammissione grottesca di Tognazzi e, in ultimo, il camuffamento di Mastroianni o, in linea con la tesi proposta da questo libro, il continuo riproporsi di medesimi costrutti e personaggi.

Come si è accennato in precedenza, il personaggio di Galeazzo, pur rimanendo al di fuori delle vicende centrali del film, interpreta a nostro avviso un ruolo decisivo. Galeazzo in sostanza interpreta se stesso, Galeazzo Benti, un attore che, di ritorno dal Venezuela, tenta di essere riammesso nella «mecca del cinema». Ne *La terrazza* il personaggio viene presentato a più riprese dai diversi invitati alla cena. Luigi lo descrive come «attor giovane di teatro, cinema e rivista dei ruggenti anni Cinquanta», Ame-

---

<sup>217</sup> C. Cosulich, *I sei della crisi*, Op. cit., pp. 252-254.

deo ricorda come l'attore dalla «*verve* non indifferente», abbia lavorato con Emmer, Mastrocinque e Mattoli, dati reali che però non vengono apprezzati dai registi emergenti, i quali sembrano piuttosto alla ricerca di attori con «drammi interiori». Anche il personaggio di Galeazzo, così come i casi analizzati nelle pagine precedenti, vive il presente con una vena nostalgica, ripropone instancabilmente vecchie gag e giochi di parole figli di una precisa epoca storica e cinematografica. Il personaggio di Galeazzo, che dagli esordi non ha mutato in alcun modo il proprio repertorio, intende rispolverare il personaggio del gagà, ruolo nel quale fu realmente *imprigionato*, al fine di farlo conoscere alle nuove generazioni. È dunque viva anche in lui la visione di un cinema profondamente sedimentato, in grado di alimentarsi, a distanza di trent'anni, dallo stesso catalogo di volti e personaggi che era venuto delineandosi nel dopoguerra. Tali considerazioni, come visto nelle pagine precedenti, tornano anche in *Ginger e Fred* e nella critica alla televisione berlusconiana degli anni Ottanta.<sup>218</sup> Una televisione basata appunto sul continuo riciclaggio di immagini.<sup>219</sup>

Galeazzo è però l'unico personaggio del film ad uscire dalla scena, l'unico che tenta in qualche modo di abbandonare i panni che gli sono stati a lungo cuciti addosso per trovarne di nuovi e più adatti. Enigmatica e al contempo risolutrice è la frase finale pronunciata dall'uomo prima di lasciare definitivamente la terrazza: «quanto a voi, restate così come siete». È da notare in questa sequenza anche la scelta stilistica di mantenere dentro al quadro i quattro protagonisti della vicenda, tenendo al di fuori gli altri invitati e i personaggi secondari. Luigi, Enrico, Amedeo e Mario sono infatti ripresi di spalle – come spesso avviene nel

<sup>218</sup> Secondo Tullio Masoni *La terrazza* metterebbe in scena proprio uno scontro tra realtà televisiva e cinematografica, dove quest'ultima «cerca di rubare all'odiata nemica qualcuno dei suoi segreti: ed ecco il sonoro in "presa diretta" (*altmaniano* per burla e *televisivo* per rabbia), i larghi spostamenti da telecamera, l'uso freddo e superfluo del "piano sequenza"». In «Cineforum» n. 192, anno 1980.

<sup>219</sup> Operazione che richiama ovviamente il *found footage*: «questo tipo di immagini rimanda a una specie di immaginario condiviso, *formale*, quasi una somma di strutture visive depositate nella memoria che i media possono agevolmente citare e riattivare». E. Morreale, *L'invenzione della nostalgia*, Op. cit., p. 239. Si veda in merito anche M. Bertozzi, *Recycled cinema, Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012.

corso del film – e sembrano essere gli interlocutori principali e i diretti interessati<sup>220</sup> dell'invettiva di Galeazzo.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Se si ragiona sulla carriera artistica dei quattro protagonisti si può notare come questi siano stati imprigionati, forse più di altri, all'interno di ruoli basati parimenti su aspetti pubblici e privati della loro immagine. Molti giornalisti, intervistando Ugo Tognazzi, si rifacevano alla fama di *tombreur des femmes* dell'attore, e quest'ultimo, così come Mastroianni, tentava di ridimensionare il tutto definendosi semplicemente un amante delle donne. La figura di Gassman, invece, venne a lungo "confusa" con quella di Bruno Cortona, protagonista de *Il sorpasso* (D. Risi, 1962). «A tal punto era riuscita la creazione del personaggio da diventare la cifra, negli anni successivi, di diverse altre figure recitate da Gassman, fino a coincidere agli occhi del pubblico con la personalità vera e reale del suo interprete. Per tutti, il comportamento e il carattere di Gassman nella vita quotidiana non potevano che essere simili, molto simili a quelli della sua creatura. Eppure, come l'attore avrebbe confessato parecchio tempo dopo, quella famosa interpretazione era nata proprio dal senso di una profonda estraneità nei confronti del personaggio». C. Vicentini, *L'arte di guardare gli attori*, Op. cit., p. 120.

<sup>221</sup> Un ulteriore film sul quale non ci soffermiamo ma che merita a nostro avviso di essere citato è *I soliti ignoti vent'anni dopo* (A. Todini, 1985). Si tratta di un film che fa della riproposizione nostalgica un punto fondamentale e che si propone come ideale sequel del film di Monicelli. Oltre al rapporto di filiazione diretto – il film si apre con la dicitura "Monicelli presenta" – è interessante notare l'operazione di *found footage* in tutto simile a quella adoperata da Scola ne *La terrazza*. Il film di Todini, infatti, non si limita alla presentazione dei *soliti ignoti* ormai invecchiati e immessi nella realtà degli anni Ottanta ma tenta, attraverso le immagini del film di Monicelli, di instaurare una relazione più intima con il suo celebre predecessore. Ancora una volta Marcello Mastroianni è protagonista di una compresenza/con-vivenza forzata tra passato e presente, un tempo che superficialmente appartiene unicamente al personaggio di Tiberio, ma che non può non riferirsi all'attore stesso. Oltre a Tiberio/Mastroianni, il film riprende anche i personaggi di Ferribotte/Murgia e soprattutto Peppe/Gassman. È interessante notare come la coralità del film di Monicelli venga qui messa da parte in favore di un unico vero protagonista; il nome di Marcello Mastroianni è il primo ad apparire, ma la prima immagine che viene mostrata dell'attore è quella *originale* dei *Soliti ignoti*. Il film è incentrato interamente sul continuo squilibrio tra passato e presente, dove il passato sopravvive attraverso una ripetuta *consultazione* delle immagini in bianco e nero. Attraverso queste immagini e «mediante l'emozione del ricordo, il passato è reintegrato nel nostro orizzonte mentale, trasgredendo ogni confine temporale, annullando ogni distanza, abolendo simbolicamente la sua stessa, postulata, morte». A. Tarpino. *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2009, p. 38.





## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma, 1983
- ALBERONI F., *L'élite senza potere*, Vita e Pensiero, Milano, 1963
- ALONGE G., CARLUCCIO G. (a cura di), *Cary Grant. L'attore, il mito*, Marsilio, Venezia, 2006
- ID., *Il cinema americano classico*, Laterza, Roma-Bari, 2006
- ALOVISIO S., CARLUCCIO G. (a cura di) *Rodolfo Valentino. Cinema, cultura, società tra Stati Uniti e Italia negli anni Venti*, Kaplan, Torino, 2010
- ID., *Intorno a Rodolfo Valentino. Materiali italiani 1923-1933*, Kaplan, Torino, 2009
- ARISTARCO G. (a cura di), *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, Edizioni Dedalo, Bari, 1983
- BARTHES R., *Il senso della moda. Forme e significati dell'abbigliamento* [1967], Einaudi, Torino, 2006
- ID., *Miti d'oggi* [1957], Einaudi, Torino, 1994
- BELLASSAI S., *La mascolinità contemporanea*, Carocci, Roma, 2004
- BELLOI L., LOTTI L. (a cura di), *Walter Benjamin. Tempo storia linguaggio*, Editori Riuniti, Roma, 1983
- BERTETTO P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma-Bari, 2010
- ID., (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, Utet, Torino, 2008
- BERTINI A., *Ettore Scola. Conversazione con Antonio Bertini*, Officina Edizioni, Roma, 1996
- BERTOZZI M., *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2012
- BIAGI E., *La bella vita. Marcello Mastroianni racconta*, Rizzoli, Milano, 1996
- BISPURI E., *Ettore Scola. Un umanista nel cinema italiano*, Roma, Bulzoni, 2006
- BRUNET C., *Le monde d'Ettore Scola. La famille, la politique, l'histoire*, L'Harmattan, Paris, 2012

- BRUNETTA G.P., *Guida alla storia del cinema italiano (1905-2003)*, Einaudi, Torino, 2003
- ID., *Il cinema italiano contemporaneo. Da "La dolce vita" a "Cento chiodi"*, Laterza, Roma-Bari, 2007
- BRUZZI S., *Undressing Cinema. Clothing and identity in the movies*, Routledge, London, 1997
- CAMPARI R., *Il fantasma del bello. Iconologia del cinema italiano*, Marsilio, Venezia, 1994
- ID., *Miti e stelle del cinema*, Laterza, Roma-Bari, 1985
- ID., *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati*, Marsilio, Venezia, 2005
- CANOVA G. (a cura di), *Storia del cinema italiano (1965-1969)*, vol. XI, Marsilio-Edizioni Bianco e nero, Venezia-Roma, 2002
- CAPRARA V. (a cura di), *Dino Risi. Maestro per caso*, Gremese editore, Roma, 1993
- CARLUCCIO G. (a cura di) *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, Kaplan, Torino, 2006
- ID., *Lo «star system»*. «Quando la moglie è in vacanza», in G. Alonge, G. Carluccio, *Il cinema americano classico*, cit.
- CARLUCCIO G., MINUZ A. (a cura di), *Lo "stardom" nel cinema italiano contemporaneo*, "Bianco&Nero", 581, Carocci, CSC, 2015
- CARLUCCIO G., MALAVASI L., VILLA F. (a cura di), *Il cinema. Percorsi storici e questioni teoriche*, Carocci, Roma, 2015
- CARLUCCIO G., VILLA F. (a cura di), *L'intertestualità. Lezioni, lemmi, frammenti di analisi*, Kaplan, Torino, 2006
- ID. (a cura di), *Il corpo del film. Scritture, contesti, stile, emozioni*, Carocci, Roma, 2006
- CASETTI F. (a cura di), *L'immagine al plurale*, Marsilio, Venezia, 1984
- ID., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005
- CASETTI F., FANCHI M., *Le funzioni sociali del cinema e dei media: dati statistici, ricerche sull'audience e storie di consumo*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco e nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002

- CATTIVELLI G., *Mastroianni*, in G. Aristarco (a cura di) *Il mito dell'attore. Come l'industria della star produce il sex symbol*, cit.
- CHERCHI USAI P., *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Il castoro, Milano, 1999
- CHIESI R. (a cura di), *Marcello Mastroianni attore di teatro*, Le mani, Genova-Bologna, 2006
- CHION M., *La voix au cinéma*, Editions de l'Etoile, Paris, 1982
- COMAND M., *L'immagine dialogica. Intertestualità e interdiscorsivismo nel cinema*, Hybris, Bologna, 2001
- ID., *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Alberto Sordi*, in M. Fanchi, E. Mosconi (a cura di) *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, cit.
- ID., *I personaggi dei film*, Marsilio, Venezia, 2012
- COMPAGNON A., *La seconde main ou le travail de la citation*, Editions du Seuil, Paris, 1979
- COSTA A., *Federico Fellini. La dolce vita*, Lindau, Torino, 2010
- COSTANTINI C., *Marcello Mastroianni. Vita amori e successi di un divo involontario*, Editori Riuniti, Roma, 1996
- CRAINZ G., *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e sessanta*, Donzelli, Roma, 1996
- DÄLLENBACH L., *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Pratiche, Parma, 1994
- DE BERTI R., *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici. Il film e i suoi paratesti*, Vita e Pensiero, Milano, 2000
- DE SANTI G., *Vittorio De Sica*, Il Castoro, Milano, 2003
- DE VINCENTI G. (a cura di), *Storia del cinema italiano (1960-1964)*, vol. X, Marsilio-Edizioni Bianco e nero, Venezia-Roma, 2001
- DEBORD G., *La Società dello spettacolo*, Vallecchi editore, Firenze, 1979
- DELL'AGNESE E., RUPPINI E. (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, Utet, Torino, 2007
- DI BIAGI F., *La Roma di Fellini*, Le Mani, Recco, 2008
- DIDI-HUBERMAN G., *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011

- ID., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006
- DOUGLAS M., ISHERWOOD B., *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, London, Allen Lane, 1979
- DYER R., *Heavenly bodies: Film stars and society*, Macmillan Education Ltd, London, 1987
- ID., *Star*, Kaplan, Torino, 2003
- DYHOUSE C., *Glamour. Una storia al femminile*, Donzelli, Roma, 2010
- ECO U., *Tipologia della ripetizione*, in F. Casetti (a cura di), *L'immagine al plurale*, cit.
- ELLERO R., *Ettore Scola*, Il Castoro, Milano, 1996
- FALDINI F., FOFI G. (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Feltrinelli, Milano, 1981
- FANCHI M., MOSCONI E. (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, Biblioteca di Bianco & Nero – Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2002
- FERRERO A. (a cura di), *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni cinquanta e sessanta*, Marsilio, Venezia, 1978
- FOFI G., *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Mondadori, Milano, 2004
- FORGACS D., GUNDLE S., *Cultura di massa e società italiana. 1936-1954*, il Mulino, Bologna, 2007
- GIACOVELLI E., *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Gremese, Roma, 1990
- ID., *Breve storia del cinema comico in Italia*, Lindau, Torino, 2002
- GILI J.-A., *Arrivano i mostri: i volti della commedia italiana*, Cappelli, Bologna, 1980
- ID., *Marcello Mastroianni*, Edition de la Martinière, Paris, 2016
- GORI G., *Alessandro Blasetti*, Il Castoro Cinema-La Nuova Italia, Firenze, 1984
- GREGG R., *Cary Grant in «Who's a fairy»*, in G. Alonge, G. Carluccio, *Cary Grant. L'attore, il mito*, cit.
- GUNDLE S., *Glamour. A history*, Oxford University Press, New York, 2008
- ID., *Figure del desiderio. Storia della bellezza femminile italiana*, Laterza, Roma-Bari, 2009

- HOCHKOFER M., *Marcello Mastroianni. Il gioco del cinema*, Gremese Editore, Roma, 2006
- JANDELLI C., *Breve storia del divismo cinematografico*, Marsilio, Venezia, 2007
- ID., *I protagonisti. La recitazione nel film contemporaneo*, Marsilio, Venezia, 2013
- KEZICH T., *Federico, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano, 2007
- KING B., *Articulating Stardom*, in Christine Gledhill (a cura di), *Stardom in Industry of Desire*. Routledge, London-New York, 1991
- LANDY M., *Stardom Italian style. Screen performance and personality in Italian cinema*, Indiana University Press, Bloomington, 2008
- LA POLLA F., *Il nuovo cinema americano (1967 – 1975)*, Marsilio, Venezia, 1978
- ID., *Colpevole finché dura: sull'ambiguità di Cary Grant*, in G. Alonge, G. Carluccio (a cura di), *Cary Grant. L'attore, il mito*, cit.
- LIVOLSI M. (a cura di), *Schermi e ombre. Gli italiani e il cinema nel dopoguerra*, La nuova Italia Editrice, Scandicci, Firenze, 1988
- LO VETRO G., *Fellini e la moda. Percorsi di stile da Casanova a Lady Gaga*, Bruno Mondadori, 2015
- MALOSI G., *Latin Lover. A sud della passione*, Edizioni Charta, Milano, 1996
- MANZOLI G., *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci editore, Roma, 2012
- MASECCHIA A., *Vittorio De Sica. Storia di un attore*, Kaplan, Torino, 2012
- MASI S., *Ettore Scola*, Gremese, Roma, 2006
- MATTERA P., UVA C. (a cura di), *Anni Ottanta: quando tutto cominciò. Realtà, immagini e immaginario di un decennio da ri-vedere*, "Cinema e Storia" Rubbettino, Soveria Mannelli, Roma, 2012
- MENARINI R., *La parodia nel cinema italiano: intertestualità, parodia e comico nel cinema italiano*, Hybris, Bologna, 2002
- ID., *Il corpo nel cinema. Storie, simboli e immaginari*, Bruno Mondadori, 2015

- MICCICHÉ L. (a cura di), *Il neorealismo cinematografico italiano*, Marsilio, Venezia, 1975
- ID., *Il cinema italiano degli anni '60*, Marsilio, Venezia, 1975
- MINUZ A., *Viaggio al termine dell'Italia. Fellini politico*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2012
- MORA E., *La moda italiana e l'uomo integrato* in E. Dell'Agnese, E. Ruspini (a cura di), *Mascolinità all'italiana. Costruzioni, narrazioni, mutamenti*, cit.
- MORELLI G., MARTINI G., ZAPPOLI G. (a cura di), *Un'invisibile presenza. Il cinema di Antonio Pietrangeli*, Il Castoro, Milano, 1998
- MORIN E., *Le star*, Olivares, Milano, 1995
- MORREALE E., *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Donzelli, Roma, 2011
- ID., *Cinema d'autore degli anni Sessanta*, Il Castoro, Milano, 2011
- ID., *L'invenzione della nostalgia. Il vintage nel cinema italiano e dintorni*, Donzelli Editore, Roma, 2009
- ID. (a cura di), *Gianni Amelio presenta lo schermo di carta. Storia e storie dei cineromanzi*, Il Castoro, Milano, 2007
- ID. (a cura di), *Mario Soldati e il cinema*, Donzelli, Roma, 2006
- MULVEY L., *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, trad. it. *Piacere visivo e cinema narrativo*, in "nuovadwf", n. 8, luglio 1978
- NACACHE J., *L'acteur de cinéma*, Nathan, Paris, 2003
- NAREMORE J., *Acting in the Cinema*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 1988
- NEGRI A., *Ludici disincanti. Forme e strategie del cinema*, Bulzoni, Roma, 1996
- NOTO P., *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Kaplan, Torino, 2011
- O'RAWE C., *Stars and masculinities in contemporary Italian cinema*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2014
- PIERINI M., Gary Cooper. Il cinema dei divi, l'America degli eroi, Le Mani, Recco, 2011
- ID., *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean; e Marilyn Monroe*, Zona, Arezzo, 2006
- PITASSIO F., *Attore/Divo*, Il castoro, Milano, 2003
- PRAVADELLI V., *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, cit.

- PRAVADELLI V., DE PASCALIS I. A. (a cura di), *Feminist/Gender studies oggi. Nuove prospettive dal 2000*, Bulzoni, Roma, 2013
- PRONO F. (a cura di), *Alessandro Blasetti. Il cinema che ho vissuto*, Edizioni Dedalo, Bari, 1982
- REICH J., *Beyond the latin lover: Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis, 2005
- REICH J., O'RAWWE C., *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Donzelli, Roma, 2015
- SCANDOLA A. (a cura di), *L'attore cinematografico. Modelli di analisi*, Centro Audiovisivi, Verona, 2009
- SCHEMBRI P., *Marcello Mastroianni. Lo spessore della trasparenza*, Edizioni Sabinae, Roma, 2016
- SENALDI M., *La Marilyn immaginaria*, in G. Carluccio (a cura di) *La bellezza di Marilyn. Percorsi intorno e oltre il cinema*, cit.
- SEREGNI M. (a cura di), *Marcello Mastroianni. Un uomo al cinema*, Edizioni Clichy, Firenze, 2016
- SICILIANO E. (a cura di), *C'eravamo tanto amati di Ettore Scola. Storie di italiani, storia d'Italia*, Associazione Philip Morris progetto cinema, Lindau, Torino, 2001
- SIMMEL G., *Saggi di cultura filosofica. L'estetica, la religione, la moda, la cultura femminile*, Guanda, Milano, 1993
- SOMAINI A., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011
- SPINAZZOLA V., *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974
- STUDLAR G., *In the Realm of Pleasure. Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aesthetic*, Columbia University Press, New York, 1988
- TARPINO A., *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2009
- TATÓ F. (a cura di), *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, Baldini&Castoldi, Milano, 1997
- TINAZZI G., *Il cinema italiano degli anni Cinquanta*, in A. Ferrero (a cura di), *Storia del cinema. Autori e tendenze negli anni Cinquanta e Sessanta*, cit.
- UVA C., *Ultracorpi: l'attore cinematografico nell'epoca della digital performance*, Bulzoni, Roma, 2011

- VANEIGEM R., *Trattato di saper vivere ad uso delle giovani generazioni*, Vallecchi, Firenze, 1973
- VALENTINI P., *Modelli, forme e fenomeni di divismo: il caso Vittorio De Sica*, in M. Fanchi e E. Mosconi (a cura di), *Spettatori. Forme di consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, cit.
- VERDONE M., *Federico Fellini*, Il Castoro, Milano, 1994
- VICENTINI C., *L'arte di guardare gli attori. Manuale pratico per lo spettatore di teatro, cinema, televisione*, Marsilio, Venezia, 2007
- VICHI L. (a cura di), *L'uomo visibile. L'attore cinematografico dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, Forum Editrice, Udine, 2002
- VILLA F., *Oltre la semiotica. Testo e contesto*, in P. Bertetto (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, cit.
- ID., *Il narratore essenziale: della commedia cinematografica italiana degli anni Cinquanta*, Edizioni ETS, Pisa, 1999
- ID., *Consumo cinematografico e identità italiana*, in M. Fanchi, E. Mosconi, *Spettatori. Forme del consumo e pubblici in Italia 1930-1960*, cit.
- ID., *Il neorealismo e l'avvento del cinema moderno in Italia*, in P. Bertetto (a cura di), *Introduzione alla storia del cinema. Autori, film, correnti*, cit.
- WARBURG A., *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino, 2002
- WEST R., *Vestire gli ignudi: il look di Cary Grant tra illusione e realtà*, in G. Alonge, G. Carluccio, *Cary Grant. L'attore, il mito*, cit.
- WOOD M., *L'America e il cinema*, Garzanti, Milano, 1979
- ZAGARRIO V., *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino, 2004
- ID. (a cura di), *Storia del cinema italiano 1977-1985*, vol. XIII, Marsilio-Edizioni Bianco e nero, Venezia-Roma, 2005
- ID. (a cura di), *Il cinema della transizione. Scenari italiani degli anni Novanta*, Marsilio, Venezia, 2000
- ZANZOTTO A., *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, (a cura di Luciano De Giusti), Marsilio, Venezia, 2011



## FILMOGRAFIA

- My Favorite Wife* [*Le mie due mogli*] (1940) di Garson Kanin  
*Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica  
*I Miserabili* (1948) di Riccardo Freda  
*Vertigine d'amore* (1948) di Luigi Capuano  
*Contro la legge* (1950) di Flavio Calzavara  
*Domenica d'agosto* (1950) di Luciano Emmer  
*Vent'anni* (1950) di Giorgio Bianchi  
*Cuori sul mare* (1950) di Giorgio Bianchi  
*Vita da cani* (1950) di Steno e Mario Monicelli  
*Atto di accusa* (1950) di Giacomo Gentilomo  
*A Tale of Five Cities* [*Passaporto per l'oriente*] (1951) di Romolo  
Marcellini, Emil E. Reinert, Wolfgang Staudte, Montgo-  
mery Tully, Géza von Cziffra, Irma von Cuve  
*Parigi è sempre Parigi* (1951) di Luciano Emmer  
*Le ragazze di Piazza di Spagna* (1952) di Luciano Emmer  
*Gli eroi della domenica* (1952) di Mario Camerini  
*Penne nere* (1952) di Oreste Biancoli  
*Sensualità* (1952) di Clemente Fracassi  
*L'eterna catena* (1952) di Anton Giulio Majano  
*Tragico ritorno* (1952) di Pier Luigi Faraldo  
*Gli eroi della domenica* (1952) di Mario Camerini  
*Il viale della speranza* (1953) di Dino Risi  
*Lulù* (1953) di Fernando Cerchio  
*Febbre di vivere* (1953) di Claudio Gora  
*Non è mai troppo tardi* (1953) di Filippo Walter Ratti  
*La valigia dei sogni* (1953) di Luigi Comencini  
*Cronache di poveri amanti* (1954) di Carlo Lizzani  
*Casa Ricordi* (1954) di Carmine Gallone  
*Tempi nostri – Zibaldone n. 2* (1954) di Alessandro Blasetti  
*La schiava del peccato* (1954) di Raffaello Matarazzo  
*Giorni d'amore* (1954) di Giuseppe De Santis  
*La principessa delle Canarie* (1954) di Paolo Moffa e Carlos Ser-  
rano De Osma

*Peccato che sia una canaglia* (1955) di Alessandro Blasetti  
*La bella mugnaia* (1955) di Mario Camerini  
*Tam tam Majumbe* (1955) di Gian Gaspare Napolitano  
*Il bigamo* (1955) di Luciano Emmer  
*La fortuna di essere donna* (1956) di Alessandro Blasetti  
*Le notti bianche* (1957) di Luchino Visconti  
*Padri e figli* (1957) di Mario Monicelli  
*Il momento più bello* (1957) di Luciano Emmer  
*Il medico e lo stregone* (1957) di Mario Monicelli  
*Mädchen und Männer [La ragazza della salina]* (1958) di Franz

#### Cap

*Un ettaro di cielo* (1958) di Aglaucio Casadio  
*I soliti ignoti* (1958) di Mario Monicelli  
*Amore e guai* (1958) di Angelo Dorigo  
*Racconti d'estate* (1958) di Gianni Franciolini  
*La loi [La legge]* (1959) di Jules Dassin  
*Il nemico di mia moglie* (1959) di Gianni Puccini  
*Tutti innamorati* (1959) di Giuseppe Orlandini  
*Ferdinando I Re di Napoli* (1959) di Gianni Franciolini  
*La dolce vita* (1960) di Federico Fellini  
*Il bell'Antonio* (1960) di Mauro Bolognini  
*Adua e le compagne* (1960) di Antonio Pietrangeli  
*Il mattatore* (1960) di Dino Risi  
*Risate di gioia* (1960) di Mario Monicelli  
*Totò, Peppino... e la dolce vita* (1961) di Sergio Corbucci  
*La notte* (1961) di Michelangelo Antonioni  
*Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi  
*L'assassino* (1961) di Elio Petri  
*Fantasma a Roma* (1961) di Antonio Pietrangeli  
*Vie privée [Vita privata]* (1962) di Louis Malle  
*Cronaca Familiare* (1962) di Valerio Zurlini  
*Totò Diabolicus* (1962) di Steno  
*8 ½* (1963) di Federico Fellini  
*I compagni* (1963) di Mario Monicelli  
*Ieri, oggi, domani* (1963) di Vittorio De Sica  
*Matrimonio all'italiana* (1964) di Vittorio De Sica  
*Casanova 70* (1965) di Mario Monicelli  
*Oggi, domani, dopodomani* (1965) di Eduardo De Filippo, Marco Ferreri e Luciano Salce

*La decima vittima* (1965) di Elio Petri  
*Questa volta parliamo di uomini* (1965) di Lina Wertmüller  
*Io, io, io... e gli altri* (1966) di Alessandro Blasetti  
*Spara forte, più forte... non capisco* (1966) di Eduardo De Filippo  
*Lo straniero* (1967) di Luchino Visconti  
*Questi fantasmi* (1967) di Renato Castellani  
*Amanti* (1968) di Vittorio De Sica  
*Diamonds for breakfast [Diamanti a colazione]* (1968) di Christopher Morahan  
*Break-up* (1968) di Marco Ferreri  
*Block-notes di un regista* (1969) di Federico Fellini  
*I girasoli* (1970) di Vittorio De Sica  
*Leo the Last [Leone l'ultimo]* (1970) di John Boorman  
*Dramma della gelosia (tutti i particolari in cronaca)* (1970) di Ettore Scola  
*La moglie del prete* (1970) di Dino Risi  
*Giochi particolari* (1970) di Franco Indovina  
*Scipione detto anche l'Africano* (1971) di Luigi Magni  
*Permette? Rocco Papaleo* (1971) di Ettore Scola  
*Ça n'arrive qu'aux autres [Tempo d'amore]* (1971) di Nadine Trintignant  
*Correva l'anno di grazia 1870* (1971) di Alfredo Giannetti  
*What? [Che?]* (1972) di Roman Polanski  
*Roma* (1972) di Federico Fellini  
*La cagna* (1972) di Marco Ferreri  
*Mordi e fuggi* (1973) di Dino Risi  
*Rappresaglia* (1973) di George Pan Cosmatos  
*La grande bouffe [La grande abbuffata]* (1973) di Marco Ferreri  
*L'événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune [Niente di grave, suo marito è incinto]* (1973) di Jacques Demi  
*Salut l'artiste [L'idolo della città]* (1973) di Yves Robert  
*Allonsanfàn* (1974) di Paolo e Vittorio Taviani  
*C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola  
*Touche pas à la femme blanche [Non toccare la donna bianca]* (1974) di Marco Ferreri  
*Romanzo popolare* (1974) di Mario Monicelli  
*La pupa del gangster* (1975) di Giorgio Capitani  
*Per le antiche scale* (1975) di Mauro Bolognini

*Divina creatura* (1975) di Giuseppe Patroni Griffi  
*La donna della domenica* (1975) di Luigi Comencini  
*Culastrisce nobile veneziano* (1976) di Flavio Mogherini  
*Todo Modo* (1976) di Elio Petri  
*Signore e signori, buonanotte* (1976) di Luigi Comencini, Mario Monicelli, Nanni Loy, Ettore Scola, Luigi Magni  
*Una giornata particolare* (1977) di Ettore Scola  
*Mogliamante* (1977) di Marco Vicario  
*Doppio delitto* (1977) di Steno  
*Ciao maschio* (1978) di Marco Ferreri  
*Così come sei* (1978) di Alberto Lattuada  
*Fatto di sangue fra due uomini per causa di una vedova. Si sospettano moventi politici* (1978) di Lina Wertmüller  
*L'ingorgo* (1979) di Luigi Comencini  
*Giallo napoletano* (1979) di Sergio Corbucci  
*La terrazza* (1980) di Ettore Scola  
*La città delle donne* (1980) di Federico Fellini  
*Fantasma d'amore* (1981) di Dino Risi  
*La pelle* (1981) di Liliana Cavani  
*Il mondo nuovo* (1982) di Ettore Scola  
*Oltre la porta* (1982) di Liliana Cavani  
*Storia di Piera* (1983) di Marco Ferreri  
*Gabriela, cravo e canela* [*Gabriela*] di (1983) di Bruno Barreto  
*Enrico IV* (1984) di Marco Bellocchio  
*Le due vite di Mattia Pascal* (1985) di Mario Monicelli  
*Maccheroni* (1985) di Ettore Scola  
*I soliti ignoti vent'anni dopo* (1985) di Amanzio Todini  
*Juke Box* (1985) di Carlo Carlei, Enzo Civitareale, Sandro De Santis, Antonello Grimaldi, Valerio Jalongo, Daniele Luchetti, Michele Scura  
*Ginger e Fred* (1985) di Federico Fellini  
*Oci ciornie* (1987) di Nikita Michalkov  
*Intervista* (1987) di Federico Fellini  
*Miss Arizona* (1987) di Pál Sándor  
*O melissokomos* [*Il volo*] (1988) di Theo Angelopoulos  
*Splendor* (1989) di Ettore Scola  
*Che ora è?* (1989) di Ettore Scola  
*Stanno tutti bene* (1990) di Giuseppe Tornatore  
*Verso sera* (1990) di Francesca Archibugi

*Cin Cin* (1991) di Gene Saks  
*Le voleur d'enfants* [*Il ladro di ragazzi*] (1992) di Christian de Chalonge  
*Used People* [*La vedova americana*] (1993) di Beeban Kidron  
*Le pas suspendu de la cicogne* [*Il passo sospeso della cicogna*] (1993) di Theo Angelopoulos  
*Un, deux, trois, soleil!* [*Uno, due, tre, stella!*] (1993) di Bertrand Blier  
*De eso no se habla* [*Di questo non si parla*] (1993) di Maria Luisa Bemberg  
*Prêt-à-porter* (1993) di Robert Altman  
*La vera vita di Antonio H.* (1994) di Enzo Monteleone  
*Les cent et une nuits de Simon Cinéma* [*Cento e una notte*] (1995) di Agnès Varda  
*Sostiene Pereira* (1995) di Roberto Faenza  
*Al di là delle nuvole* (1995) di Michelangelo Antonioni e Wim Wenders  
*Trois vies et une seule mort* [*Tre vite e una sola morte*] (1996) di Raúl Ruiz  
*Viagem ao principio do mundo* [*Viaggio all'inizio del mondo*] (1997) di Manoel de Oliveira  
*Che strano chiamarsi Federico* (2013) di Ettore Scola

## DOCUMENTARI

*Marcello Mastroianni, un Casanova dei nostri tempi*, Antonello Branca (1965)  
*Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, Anna Maria Tatò (1997)  
*Ritratto di uno sconosciuto: Marcellus Dominicus Vincentius*, Roberto Meddi, Gioia Magrini (2006)  
*Marcello, una vita dolce*, Mario Canale, Annarosa Morri (2006)  
*Mastroianni - ieri, oggi, domani*, Emmanuelle Nobécourt (2015)  
*Marcello*, Mimma Nocelli (2016)





Finito di stampare nel mese di ottobre 2017  
presso Creative 3.0 - Reggio Calabria